

Hanns-Werner Heister / Ulrike Mühlshlegel (eds.)

Sonidos y hombres libres
Música nueva de América Latina en los siglos xx y xxi

en honor a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídís



BIBLIOTHECA IBERO - AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano
Vol. 156

Consejo editorial de la colección

Peter Birle (Ibero-Amerikanisches Institut)
Sandra Carreras (Ibero-Amerikanisches Institut)
Ulrike Mühlischlegel (Ibero-Amerikanisches Institut)
Héctor Pérez Brignoli (Universidad de Costa Rica)
Janett Reinstädler (Universität des Saarlandes)
Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut)
Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)
Nikolaus Werz (Universität Rostock)

Hanns-Werner Heister / Ulrike Mühlshlegel (eds.)

Sonidos y hombres libres

Música nueva de América Latina en los siglos xx y xxi

en honor a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis

Iberoamericana • Vervuert
2014

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana 2014
c/ Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid

© Vervuert 2014
Elisabethenstr. 3-9
D-60594 Frankfurt am Main

info@ibero-america.net
www.ibero-america.net

ISSN 0067-8015
ISBN 978-84-8489-810-8 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-357-9 (Vervuert)

Depósito legal: M-9433-2014

Diseño de la cubierta: Carlos Zamora
Ilustración de la cubierta: © Markus Hertzsch

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico blanqueado sin cloro.

Impreso en España

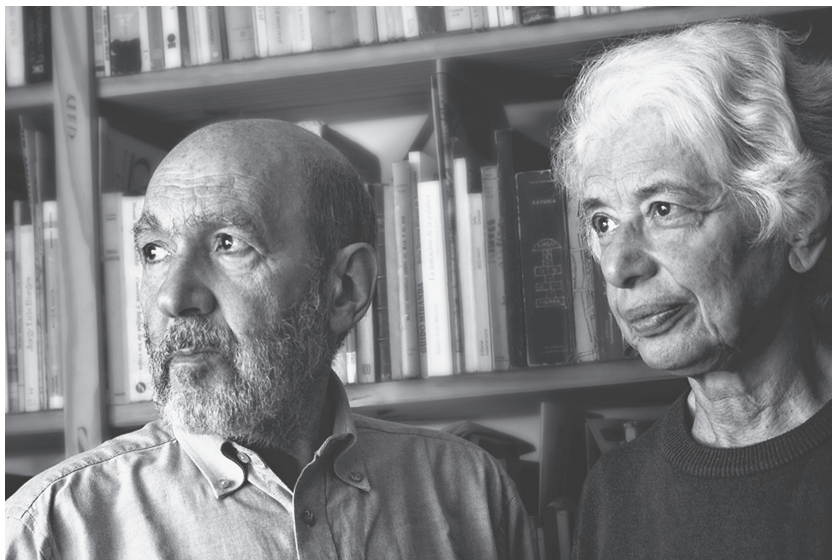


Foto: Nairi Aharonián (2012)

Índice

Preface <i>Hanns-Werner Heister/Ulrike Mühlischlegel</i>	9
Introducción <i>Ulrike Mühlischlegel</i> (Alemania)	11
"...vivir tan hondo...": Humanismo y militancia <i>en y por</i> el sonido. Una interpretación de los recursos compositivos y expresivos en la música de Graciela Paraskevaídis a partir del análisis de cuatro obras con participación de la voz <i>Natalia Solomonoff</i> (Argentina)	17
La música para piano de Graciela Paraskevaídis <i>Daniel Áñez</i> (Colombia/Canadá)	35
Materialidad sonora y "desarrollo estático" en <i>Magma VII</i> de Graciela Paraskevaídis <i>Oswaldo Budón</i> (Uruguay)	43
Cutting Paths, Singing. Approaching <i>sendas</i> (1992) for Seven Winds and Piano by Graciela Paraskevaídis <i>Wolfgang Rüdiger</i> (Germany)	51
"...altre voci e risvegli...". Las obras corales de Graciela Paraskevaídis sobre poemas de Cesare Pavese <i>Omar Corrado</i> (Argentina)	65
Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana <i>Chico Mello</i> (Brasil)	83
Jorge Edgard Molina (1934-2010). Recorrido vital, ética y escritos de un compositor doblemente periférico <i>Damián Rodríguez Kees</i> (Argentina)	93
Tercer Barrio: Sonidos oídos aquí <i>Jean-Michel Beaudet</i> (Francia)	111
Música popular, musicología y educación en América Latina <i>Juan Pablo González</i> (Chile)	125

A Concept of Time and Space in Asian Artistic Expression <i>Ramón Pagayon Santos</i> (Philippines)	135
Trouble with Tonal Terminology <i>Philip Tagg</i> (Canada/Great Britain)	147
La imagen de América Latina en Alemania a través de la <i>world music</i> . <i>World music</i> entre idea y etiqueta <i>Wolfgang Martin Stroh</i> (Alemania)	175
MISCELANEA	
Felicitaciones, <i>Glückwünsche</i> , <i>Tanti Auguri</i> , <i>Best Wishes!!!</i> <i>Nuria Schoenberg Nono</i> (Italia)	193
Identidades <i>Mariano Etkin</i> (Argentina)	195
De encuentros y permanencias <i>Cergio Prudencio</i> (Peru)	197
Sobre las ISO nuevemil, los controles de calidad y el arte <i>Diego Azar</i> (Uruguay)	201
Tannat <i>Bernhard Wulff</i> (Alemania)	205
Fragment for CA and GP <i>Dieter Schnebel</i> (Germany)	209
Words cannot express <i>Helmut Lachenmann</i> (Germany)	211
THE TWO. Graciela Paraskevaídis – náinorahA núiroC <i>Nicolaus A. Huber</i> (Germany)	213
About the authors / Sobre los autores	215

Preface

Hanns-Werner Heister/Ulrike Mühlischlegel

This book is dedicated to Coriún Aharonián and Graciela Paraskevaídis in honor of their 73rd birthdays in 2013.

Graciela Paraskevaídis and Coriún Aharonián have never left their country for a longer period of time, still they have been tightly connected to Germany. Graciela Paraskevaídis studied with Wolfgang Fortner at the University of Music in Freiburg. As a DAAD-fellow she spent the year 1984/85 together with Coriún Aharonián in Berlin. Since then both have been visiting Berlin repeatedly. Their work has become a fundamental part of the festivals of contemporary music from Donaueschingen to Cologne. For several years critiques and interpretations of their work have been published in journals such as *MusikTexte* and *Neue Zeitschrift für Musik*.

As it is widely common in Latin America, Coriún Aharonián and Graciela Paraskevaídis have worked as composers and musicologists alike. They have dedicated their entire life and work to thinking, composing, organizing, and acting in order to improve music and music culture. They have developed an own language of Latin America, which has become an important and particular, but not an exclusive, part of the musical languages, works and processes speaking in a global perspective.

The authors of this anthology are colleagues and friends of Coriún Aharonián and Graciela Paraskevaídis from Latin America, North America and Europe, and in particular from Germany. They share a common understanding of music, music culture, musicology, life and society. Finally, this book aims to foster, to condense, to reconsider and recombine subjects and aspects which were discussed at the colloquium “Music/cology and Colonialism” (Montevideo, September 2009), organised by Coriún Aharonián.

The editors offer their special gratitude to the contributors of this volume. We thank Dr. Peter Birle for publishing *Sonidos y hombres libres* in the series Bibliotheca Ibero-Americana, we also thank Anneliese Seibt and Patricia Schulze for their excellent proofreading and typesetting work, Markus Hertzsch for photography and graphics as well as Nicholas Cory, Stefanie Fischer, Dunia Gras and Hilmar Heister for their translation work.

Introducción

Ulrike Mühlischlegel

La presente recopilación de trabajos, *Sonidos y hombres libres*, se centra en diferentes temas: los compositores latinoamericanos, musicólogos y profesores de música Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián y con ellos la música latinoamericana de los siglos xx y xxi, sus temas y su trayectoria.

Graciela Paraskevaídís es discípula de Gerardo Gandini, Iannis Xenakis y Wolfgang Fortner. En su larga carrera ha sido becada desde por destacadas instituciones, desde la Guggenheim Foundation hasta el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Sus numerosos premios y libros abarcan una lista interminable. La referencia para una biografía detallada de Graciela Paraskevaídís así como de Coriún Aharonián, que incluye biografía y discografía de ambos, es el trabajo de Peter Niklas Wilson (2005).

En este punto cabe destacar un trabajo de Graciela Paraskevaídís: su inapreciable documentación *La mujer como creadora de bienes culturales en América Latina* de 1989.

En ella recoge informaciones detalladas y minuciosas sobre compositoras de todos los países latinoamericanos y sus obras, preservándolas del olvido y dirigiendo la mirada a la producción cultural de las mujeres en los siglos xix y xx, muy de acuerdo con la cita de la política alemana Rita Süßmuth: “No se trata de que las mujeres deban realizar más logros, sino más bien, de que los logros de las mujeres sean por fin visibles, apreciados y recordados”.

Coriún Aharonián es alumno de composición de Héctor Tosar y estudió Musicología con el decano uruguayo Lauro Ayestarán. La relación de su familia con Alemania data de los tiempos en que su padre se graduó como ingeniero en Köthen (Turingia). Al propio Aharonián le ha marcado el contacto con emigrantes como el austriaco Kurt Pahlen y el suizo Jacques Bodmer en sus actividades como director de coro, orquesta y profesor de música. Fue el primer y único latinoamericano a la cabeza de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea) de la que fue

presidente de 1988 a 1989.¹ Son destacables sus estudios musicológicos, como por ejemplo, el de tango y música popular en el Río de la Plata y su colaboración con la International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Aunque él mismo no compone música popular, ve en ella la expresión, conservación, defensa y, posiblemente, el redescubrimiento de legados culturales olvidados y por ello se dedica intensamente a su investigación.

Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián se caracterizan por una clara orientación pedagógica que se expresa tanto en su actividad docente como también en sus principales escritos y libros de pedagogía musical. Con ello se han convertido en referentes para varias generaciones de compositores, músicos y musicólogos. Dentro de su actividad docente destaca la Cátedra en la Universidad Nacional del Uruguay, que Aharonián ocupó durante muchos años, pero sobre todo sus Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC). Estos se realizaron de forma alternativa en diferentes países y supusieron una opción a las posibilidades de formación del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. Este centro para la formación de músicos y compositores contemporáneos, durante largos años bajo la dirección de Alberto Ginastera, fue clausurado en 1971 por el régimen militar argentino. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, organizados colectivamente, formaron lugares de resistencia cultural e influyeron a lo largo de más de 17 años en nuevas generaciones de profesores de música, musicólogos, compositores y músicos.

Durante sus investigaciones y trabajos de documentación sobre la Historia de la música de Latinoamérica, el Instituto Goethe de Montevideo puso en la década de 1980 a Aharonián y Paraskevaídís sobre la pista del Instituto Ibero-Americano de Berlín y su fonoteca. En este archivo, que por aquel entonces contaba con 12.000 grabaciones y hoy alberga en torno a 40.000, dio Coriún con grabaciones y piezas musicales que no eran accesibles en Latinoamérica. Una estrecha amistad le unía con el director de la fonoteca, Alden Dittmann.²

1 Sobre su trayectoria profesional y actividades, incluido catálogo de obras, en detalle Fürst-Heidtmann (1992: 39-43).

2 Una imagen de la fonoteca, de su importancia como archivo y de su director, se encuentra en Aharonián (1999: 82-87).

Con su vida y obra Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián tendieron puentes entre los dos hemisferios sin allanar o negar diferencias. Su obra siempre contiene un meditado debate sobre la música europea y norteamericana, sin ignorarla ni adaptarla. Son vehementes representantes de una identidad latinoamericana en la era moderna, una identidad que no comienza en los tiempos de la colonización, sino que bebe de fuentes muy anteriores. No se pronuncian a favor de una visión folclórica que minimiza pueblos, culturas e individuos en la otredad o de un chovinismo etnocentrista.

La idea del ‘ser-diferente’ infiere la existencia de un centralismo dominador, así como también una existencia subalterna, múltiplemente dependiente y marginal. Dicha singularidad apunta la presencia de otro, no solo diferente, sino también a menudo tenido por inferior, sobre el que se imponen diversos modelos centralistas

escribe Graciela Paraskevaídís.³

Ambas son las voces tanto de una autonomía cultural como individual, y representan la unidad de trabajo artístico y práctica social, la unidad radical del arte y la vida. En vista de esto, la identidad cultural no se puede separar de la independencia política y del desarraigo de las diversas formas de dependencia. Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián escriben y salvaguardan el pasado de la música en Latinoamérica, a sus representantes e instituciones. Con sus textos músico-estéticos y filosófico-culturales proporcionan al presente un marco teórico, y con sus composiciones, una voz. Con sus libros de texto y su actividad pedagógica marcan el camino hacia el futuro. Son y serán siempre un símbolo de la enérgica, segura y luchadora idiosincrasia de Latinoamérica.

La presente recopilación de trabajos rinde homenaje, a través de diversos encuentros y experiencias personales de los autores, al trabajo, la obra y a la personalidad de Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián.

El trabajo de Natalia **Solomonoff** “‘...vivir tan hondo...’: Humanismo y militancia *en y por* el sonido” es introducido con una cita de Juan Gelman, quien también se halla presente en citas simbólicas en la obra

3 Cita original: “Der Gedanke des ‘Anders-Seins’ enthält das Vorhandensein eines vorherrschenden Zentralismus wie auch einer subalternen und vielfach abhängigen Randexistenz. Diese Fremdheit weist auf die Anwesenheit eines Anderen hin, das nicht nur anders, sondern häufig auch als minderwertig angesehen wird und dem man unterschiedliche zentralistische Modelle auferlegt” (Paraskevaídís 2009).

sendas, analizada por Wolfgang Rüdiger. La autora muestra aquí ejemplarmente a través de cuatro obras de Graciela Paraskevaídis de la década de 1990 las relaciones sociales y políticas con el entorno en la que estas han surgido.

Daniel **Áñez** estudia en “La música para piano de Graciela Paraskevaídis” los elementos estructurales característicos de sus composiciones.

El texto de Osvaldo **Budón**, “Materialidad sonora y ‘desarrollo estático’ en *Magma VII* de Graciela Paraskevaídis” estudia una pieza para catorce instrumentos de viento de la serie de composiciones *Magma*s. Budón muestra en él la cercanía con las composiciones de Edgar Varèse, sobre las que investigó y publicó Graciela Paraskevaídis.

Wolfgang **Rüdiger** aporta también un detallado trabajo analítico en “Cutting Paths, Singing. Approaching *sendas* (1992) for seven Winds and Piano by Graciela Paraskevaídis”. En él investiga no solo la obra, su material sonoro y sus elementos, sino que también rastrea las múltiples relaciones con otras composiciones y textos literarios.

Desde sus tiempos en Friburgo, Graciela Paraskevaídis pone en música poemas y textos de escritores de lengua alemana como Karl Kraus, Paul Celan y Hans Magnus Enzensberger, y de autores latinoamericanos como Juan Gelman. En el presente estudio “Las obras corales de Graciela Paraskevaídis sobre poemas de Cesare Pavese”, Omar **Corrado** analiza su obra coral basada en los fragmentos de poemas que Pavese publicó en 1945.

Chico **Mello** trata en “Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana” la cuestión de la identidad cultural de Latinoamérica, en particular, la originalidad en las composiciones, que compara con los modelos europeos y las desliga de ellos.

En “Jorge Edgard Molina (1934-2010). Recorrido vital, ética y escritos de un compositor doblemente periférico”, Damián **Rodríguez Kees** trata la vida y obra del compositor que durante más de tres décadas influyó con su trabajo y labores docentes en el Instituto de Música de Santa Fe (Argentina). Aquí se muestran claramente las represiones sufridas por los representantes de la música contemporánea bajo la dictadura cuando no se exiliaron, sino que siguieron personificando la resistencia cultural.

En “Tercer Barrio: Sonidos oídos aquí” el etnomusicólogo Jean-Michel **Beaudet**, basándose en su experiencia de investigación de campo en la cuenca del Amazonas, describe la imagen de una sociedad cuya vida cotidiana está repleta de sonidos y en la que el arte no es un concepto disociado de la vida diaria.

Juan Pablo **González** se ocupa en “Música popular, musicología y educación en América Latina” de cuestiones sobre la formación y representación del canon en las Escuelas Superiores de Música de Latinoamérica. Se centra especialmente en el problema de la música popular, un tema al que también Coriún Aharonián se ha dedicado de manera intensa.

De manera similar procede Ramón **Pagayon Santos**, quien en “A Concept of Time and Space in Asian Artistic Expression” plantea una forma independiente de considerar las componentes tiempo y espacio, basándose en conceptos centrales de las culturas de Asia del Este y del Sur. Esto apunta a un enfoque fundamentalmente distinto en comparación con el europeo, de forma que las categorizaciones como poscolonial o posmoderno no son aplicables a las obras resultantes.

El trabajo de Philip **Tagg**, “Trouble with Tonal Terminology”, se dedica tanto a la insuficiencia de la terminología convencional para describir la música popular, como a los sistemas terminológicos influidos por Europa occidental para analizar la descripción de otros contextos culturales.

Wolfgang Martin **Stroh** critica en “La imagen de América Latina en Alemania a través de la *world music*” el concepto europeo-norteamericano de *world music*, una posición que también sostiene Coriún Aharonián (Wilson 1990).

La presente recopilación se completa con descripciones de encuentros personales que subrayan la función de Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián como vectores de cultura y su posición en el panorama artístico-intelectual de Latinoamérica. A esto se añaden además algunas felicitaciones, muy personales para ambos, de colegas del mundo del arte y la cultura.

Bibliografía

- AHARONIÁN, Coriún (1999): “El chileno generoso que ayudaba a todos en silencio”. En: *Revista musical chilena*, 53, 191, pp. 82-87.
- FÜRST-HEIDTMANN, Monika (1992): “Militancia cultural. Der lateinamerikanische Komponist Coriún Aharonián”. En: *MusikTexte*, 43, pp. 39-43.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (2009): “Die klingenden Adern des anderen Amerika”. En: *MusikTexte*, 121 <www.gp-magma.net/pdf/txt_a/Die%20klingenden%20Adern....pdf> ([sic], 20.07.2012).

WILSON, Peter Niklas (1990): "Die Ratio des Irrationalismus". En: Jost, Ekkehard (ed.): *Die Musik der achtziger Jahre*. Mainz: Schott, pp. 62-77.

— (2005): "Kein Friede hat Musik für unentbehrlich erklärt. Zur resistencia cultural in der Musik von Graciela Paraskevaidis und Coriún Aharonián". En: Lück, Hartmut/Senghaas, Dieter (eds.): *Vom hörbaren Frieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 286-301.

"...vivir tan hondo...":¹

**Humanismo y militancia *en y por* el sonido.
Una interpretación de los recursos
compositivos y expresivos en la música de
Graciela Paraskevaídis a partir del análisis de
cuatro obras con participación de la voz**

Natalia Solomonoff

Con el presente trabajo nos proponemos el análisis y la interpretación de algunos procedimientos compositivos y recursos expresivos acuñados por Graciela Paraskevaídis en un conjunto de composiciones realizadas durante la década del '90 en las que interviene la voz. No se trata de un análisis descriptivo, objetivo y estricto, sino de una lectura que busca en la obra musical aquellos elementos que dan cuenta de una conciencia y un posicionamiento crítico en relación a su contexto histórico y social, observando especialmente modos de producción, configuraciones estructurales internas, carácter simbólico de los materiales y su proliferación en la forma musical.

Una de las marcas que signan la trayectoria de Graciela Paraskevaídis es la consecuencia entre pensamiento y acción, entre la palabra (a través de sus escritos, de su labor como investigadora y docente) y el modo, la manera con la cual ha transitado su camino, siempre atenta a lo que ocurre en la propia región, promoviendo el trabajo de los artistas locales, creando puentes en lo geográfico y en lo generacional. Su trabajo intelectual y creativo surge de un contexto histórico al que critica y refleja sentidamente en su música.

Sin ser nunca programática, la creación de esta compositora está en general estimulada por su percepción de la realidad social, política e histórica circundante. Es música que nace de su sensibilidad hacia los hechos, hacia los hombres y sus circunstancias, hacia la vida. Y si la memoria colectiva de este tiempo de horror algún día se perdiera, como parece que estuviera sucediendo, la música de

1 Cita extraída del comentario de Juan Gelman a Graciela Paraskevaídis, sobre la obra "y allá andará según se dice...", publicada en *testimonios*, en <www.gp-magma.net> (10.09.2011).

Graciela Paraskevaídís será por siempre testimonio de lo que estos seres contemporáneos de este lado del mundo sintieron ante la injusticia y la barbarie.

Sus composiciones, rotundamente alejadas de los modelos estéticos hegemónicos centroeuropeos, constituyen a la vez una respuesta a temas en debate permanente para la música contemporánea latinoamericana, como lo son el de la identidad o el de la relación entre arte y contexto social. Su voz sigue denunciando y exponiendo las realidades más duras de su (nuestra) historia contemporánea a la vez que propone, activa, moviliza, sin quedarse en el plano de la desazón. Sus seminarios, sus conferencias, sus publicaciones dan cuenta de ello claramente. También su música.

Entre sus obras de cámara y para solistas compuestas durante la década de los años '90, se encuentra un grupo de piezas con participación de la voz, sin texto. Se trata de *discordia* (1998), para nueve cantantes, *dos piezas para oboe y piano* (1995), *pero están* (1994), para flauta, oboe y soprano y *nada* (1993), para voz de soprano.²

Si se piensa en el canto desde lo histórico, desde la pesada perspectiva de la tradición musical centroeuropea, emerge inmediatamente ligada a ella la asociación texto-música, lenguaje-música. Y si bien se trata de uno de los temas más erosionados por los compositores a lo largo del siglo xx en sus componentes fonético, semántico, semiótico y expresivo, en estas obras Graciela Paraskevaídís aborda el tratamiento de la voz desde un lugar diferente, con otra concepción y otra poética de lo vocal en la música. Pero hay otros aspectos sumamente originales en estas piezas, en los que hallamos además esas implicancias y connotaciones ideológicas a las que hacíamos referencia anteriormente, fundadas en un pensamiento musical crítico, dialéctico; que preña procedimientos compositivos, estrategias, materiales sonoros y recursos expresivos, enraizado tanto en el pensamiento, la estética del arte y de la música latinoamericanos así como en la cosmogonía personal de la compositora. Aquella con la cual ella conforma su poética musical y en la que resuenan muy selectivamente las ideas, las palabras, los sonidos de Juan Gelman, Idea Vilariño, Chico Buarque, del Subcomandante Marcos, el Che Guevara o Silvestre Revueltas entre otros referentes de latitudes más lejanas como Luigi Nono o Edgar Varèse...

Graciela Paraskevaídís es muy clara sobre el desafío que implica componer para un compositor latinoamericano:

2 La escritura en minúscula es de la compositora, tal como aparece en las partituras y en sus textos.

Componer es un acto tanto volitivo como consciente, que involucra situaciones y procesos históricos, sociales y personales y está determinado por un pensamiento filosófico y estético y, en el sentido más amplio y profundo, por fronteras y opciones ideológicas. Ser compositor o compositora nacido o nacida bajo la impuesta y fuerte influencia y herencia de la cultura europea occidental "blanca", cristiana y burguesa, y vivir voluntariamente en un país del tercer mundo, implica asumir los peligros y desafíos de tal opción, una opción que quiere enfrentar los modelos culturales y musicales establecidos por un primer mundo dominante y eurocéntrico. (Paraskevaïdis 1996)

En cuanto a las implicancias y connotaciones ideológicas en el plano de lo sonoro, también es contundente:

La técnica, el material, la estructura, los contenidos, tienen que ver con lo ideológico. Siempre fue así. También en música. Y esta lectura ideológica –del pasado y de hoy– es definitoria y significativa: no de acciones panfletarias o gestos a la moda, sino del papel que la cultura y, por consiguiente la música, tuvieron antes y podrían tener ahora. (Paraskevaïdis 1996)

Con títulos tan potentes, sugerentes, referenciales, incluso perturbadores, como *pero están*, *...pelo grito demente...*, *...como se ouviu música...*,³ tan herméticos como *nada*, sorprende la omisión de la palabra y la fuerza expresiva de la música; la voz asume en estas piezas diversos roles; tratada como un instrumento más o expuesta en su carácter primordial, como el medio de comunicación más íntimo y personal del ser humano, en su mayor potencia y estado de crudeza, proponiendo una multiplicidad de sentidos al receptor.

Sobre la obra *pero están* (1994), para flauta, oboe y voz de soprano, refiere la compositora:

Su título toma sólo dos palabras del discurso del Subcomandante Marcos ante la primera Convención Nacional Democrática de los Zapatistas, reunida en Chiapas, el 9 de agosto de 1994: "...con la esperanza de los que no vinieron, pero están". (Paraskevaïdis 2003: 3)

Sobre las *dos piezas para oboe y piano* (1995), para oboe y piano:

Las piezas, que incluyen la voz de ambos instrumentistas, se tocan sin interrupción. Llevan los siguientes títulos, tomados, respectivamente, de las letras de las canciones de Chico Buarque "Deus lhe pague" y "Construção": I...pelo grito demente... y II ...como se ouviu música... (Paraskevaïdis 2003: 4)

Sobre *discordia* (1998), para conjunto vocal "a capella", integrado por: tres sopranos, dos contraltos, dos tenores y dos bajos:

3 Títulos de cada una de las *dos piezas para oboe y piano*.

En tiempos lejanos “discordia” (= discordantia = discrepancia) hacía referencia a intervalos diatónicos que no eran considerados “consonancias” (= concordantiae). De acuerdo a esas categorías, “discordia” era sinónimo de sonido “falso” o “equivocado” y de afinación “incorrecta”.

En el español actual, “discordia” significa discrepancia, desentendimiento, desacuerdo, opinión divergente.

El material de la obra, empecinadamente parco y estático, se basa en estos múltiples significados musicales y verbales. A partir de ellos, ese material trata de crear campos y complejos sonoros interiormente tensos, que intentan repetidamente abrirse y expandirse dentro de un tiempo congelado, sin poder lograrlo del todo.

Hoy vivimos dentro de un tiempo congelado, que quiere mostrarnos imágenes engañosas de progreso tecnológico y bienestar humano. En realidad, apenas deja espacio para “sonidos falsos” o “equivocados”, afinaciones “incorrectas” y “opiniones divergentes” (¿utopías?). (Paraskevaïdis 1998)

Los comentarios denotan un fuerte contenido humanístico e ideológico; sugieren afinidades, preocupaciones, resonancias de un lugar y un tiempo histórico; la música en su plano inmanente los refleja, aunque no en un sentido programático o lineal, pues estructuralmente es autónoma y se sostiene por sí misma más allá de cualquier referencia extramusical, rica en metáforas, símbolos e imágenes sonoras. Y si hay referencias literarias o políticas concretas en sus títulos o comentarios, la música no es descriptiva.

[...] como en todos los casos anteriores, aquí también la mención de estos versos es puramente simbólica y afectiva, y de ninguna manera debe entenderse como “programa”. Igualmente simbólica es la presencia, en la cuarta pieza, de una maraca y un par de claves. (Cada vez me intereso más por lo “simbólico” en términos musicales. Las citas directas pueden ser, en cierta medida, “apropiaciones”, mientras que los símbolos son vínculos que nos unen).⁴

Todas estas piezas incluyen la presencia de la voz, aunque en formaciones diferentes: *pero están* (1994) fue compuesta para dos instrumentos y voz de soprano, *discordia* (1998) para conjunto vocal con nueve cantantes, pero *dos piezas para oboe y piano* es un dúo instrumental. Nada da cuenta allí de la irrupción de las voces de los músicos durante la interpretación para salir del rol de instrumentistas y asumir otro más comprometido, exponiendo la propia voz con el canto y sonidos silbados. En este sentido la obra plantea varios desafíos y cuestionamientos: al músico en su rol de intérprete, comprometiéndolo en algo más que tocar su instrumento y al “modelo” de la música de cámara como formato en el cual convencionalmente se entiende que los instrumentistas solo se limitan a tocar música con sus instrumentos,

4 Comentario de la compositora en la partitura de *sendas* (1992).

al rol del cantante solista como protagonista jerarquizado del grupo (¿espejo de un modelo jerárquico de sociedad?) y también al tratamiento de la voz como portadora de melodía y texto (elementos históricamente privilegiados por compositores y público en una concepción funcional de la música).

El texto omitido en su función lingüística de “comunicar con lenguaje explícito” nos remite al sonido en sí mismo y al rol esencialmente expresivo de la voz como instrumento más personal y privado del ser humano, a la vez que a su dimensión ancestral de pre-lenguaje. Se disparan entonces diferentes lecturas respecto a esta decisión estética de omisión y su significado (tal vez porque lo ausente, lo que se omite, lo que se calla, en ocasiones es más contundente que lo que se dice...).

Las indicaciones de cantar “como amordazado”, “angustiado”, “con desesperación”, “como un grito”,⁵ “bocca chiusa”, “amordazada”, “con la boca cerrada, apretando los labios con fuerza”, o con la letra “ene”, que refiere a una emisión “con los labios entreabiertos y los dientes apretados”⁶ no apuntan sólo al aspecto cualitativo del sonido, pues tienen fuertes connotaciones políticas para los latinoamericanos, ligadas directa y trágicamente a la historia reciente. Estas indicaciones dan cuenta del dominio y la conciencia por parte de la compositora sobre el potencial expresivo del material sonoro, sus posibilidades de proliferación y su contenido simbólico, exponiendo a la vez otra dimensión en la poética de la obra que revela sus connotaciones ideológicas: dolorosa denuncia, desacuerdo, no-sumisión, oposición al “modelo” en un modo de resistencia no pasivo.

Cantar “como amordazado”, “con desesperación”, “como un grito angustioso, pero asordinado”, “dolorosamente, como un lamento”⁷ implica para el intérprete pararse, sentirse, involucrarse más allá de los requerimientos técnicos y musicales, con una actitud mental, emocional y corporal particularmente comprometida. La exigencia es entonces muy distinta a la banalizada concepción de virtuosismo que jerarquiza la destreza muscular basada en la lógica de *ejecutar* mayor cantidad de notas, escalas y ritmos complejos en el menor tiempo posible, o que acude al recurso del último efecto sonoro. Esta música rechaza todo tipo de acrobacia superficial, proponiéndole al intérprete otro tipo de desafío técnico y expresivo que a la vez toca profundamente al oyente.

5 Indicaciones en la partitura de la obra *nada* (1993), para soprano sola.

6 Indicaciones en la partitura de la obra *dos piezas para oboe y piano* (1995).

7 Indicaciones en la partitura de *discordia* (1998).



Imagen 1: página 3, secciones **H** e **I** de la pieza *...pelo grito demente...*, de *dos piezas para oboe y piano* (1995): ascetismo, estatismo y tensión de los materiales sonoros en registros extremos a los que se suman las voces de los instrumentistas “bocca chiusa amordazada” en unísono con la sonoridad áspera del oboe.



* “como un grito angustioso, pero asordinado”.

Imagen 2: *discordia* (1998), página 4: un “grito” a varias voces en el segundo sistema: las voces de soprano, cantan con tremenda exigencia, en el extremo agudo, un cluster extremadamente disonante, inclusive en relación a las contraltos, que cantan en unísono, con la vocal “a” y “bocca chiusa”.

Música que interpela y moviliza por medio de la persistente reiteración de unos pocos y breves gestos melódicos: material melódico que no se desarrolla en sentido lineal, armónico, direccional o teleológico; si emerge una y otra vez, lo hace modificándose en su corporeidad físico acústica; o sea en su timbre (sonido cantado, instrumental, silbado), en su intensidad, en su rítmica interna y/o duración, en la distribución de sus componentes internos en el espacio registral, en su relación con el contexto en el que surge, en su trayectoria al pasar de un intérprete a otro en el espacio real; con una lógica compositiva no previsible, no discursiva, concentrada más bien en las cualidades de la textura y el material sonoro en sí mismo.

En un contexto de estatismo, de tiempos lentos y quedos, la presencia de estos breves gestos melódicos se torna icónica y nos remite nuevamente a la referencialidad y al contenido simbólico que puede asumir el canto, en especial el canto diatónico, tan presente en la música popular latinoamericana y a sus connotaciones en el campo de lo afectivo.

En los ejemplos, diferentes elaboraciones de un mismo gesto melódico en la Pieza II ... *como se ouvise música...*, de *dos piezas para oboe y piano*:



Imagen 3a: ...*como se ouvise música...*, Sección O:

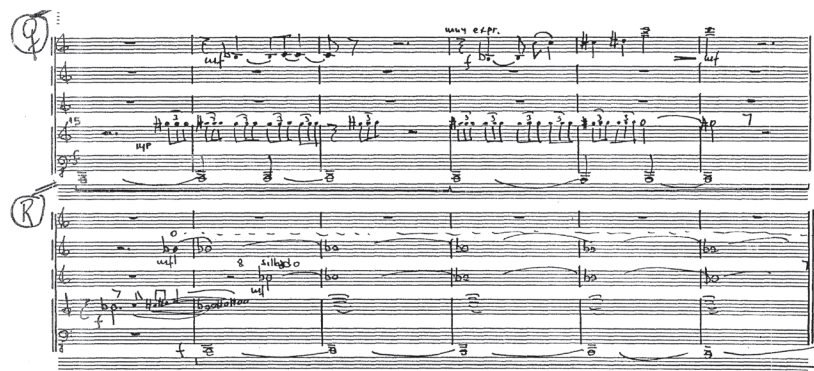


Imagen 3b: secciones Q-R:

No se trata ni de repetición como acción mecánica ni de elaboración temática, sino de reiteración, en el sentido de decir lo mismo de diferente manera, en distintos contextos.

El lento esbozo de un breve gesto melódico al comienzo de la Pieza II, en secuencias de dos, tres sonidos, se completa en la sección O (luego de doce compases) con cinco sonidos (sib, do, do#, re#, mi). La melodía es expuesta dos veces: la primera como entrecortada y la segunda, junto con la voz de la pianista, quien canta con la boca cerrada y la consonante “m”. La melodía es la misma pero se modifica el contexto en el que ésta aparece, su localización en el registro acústico, su duración, su ritmo interno y su relación con la métrica.

En la sección Q la melodía aparece dos veces: la primera sólo parcialmente (dos notas) y la segunda, con otra distribución registral de las alturas. Cambia nuevamente el contexto en el que emerge.

En la sección R, al final de la obra, la melodía pasa al piano. Verticalización de la melodía en la resonancia del piano a la que se suman los sonidos silbados, generando un aura de espectro rico e inestable, con vida propia.

La oposición es un principio siempre presente en las obras de Graciela Paraskevaídis y se manifiesta tanto en la simultaneidad como en la sucesión temporal. En su música no hay modulaciones ni transiciones. Las articulaciones son más bien por contraste, por contraposición de texturas o materiales, por corte abrupto entre bloques que presentan gestos o acciones persistentemente reiterativas o materiales muy estáticos, como congelados en el tiempo, con sutiles cambios internos.

En la sección C2-6 (pág. 1) de la Pieza I *...pelo grito demente...* de *dos piezas para oboe y piano*, observamos varias contraposiciones en la simultaneidad; en cuanto a timbre, intensidad, direccionalidad, contenido interválico, ubicación en el espacio registral y densidad polifónica (cluster, unísono, solo de oboe) de los materiales.

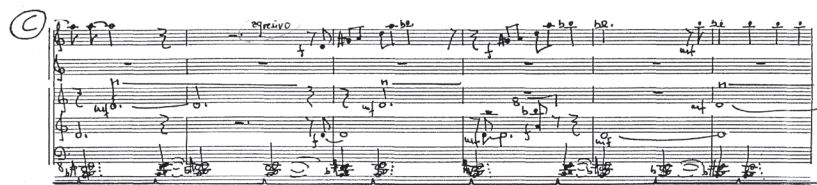


Imagen 4: ...pelo grito demente..., Pieza I de *dos piezas para oboe y piano*, sección C: En esta sección, así como en la sección Q4-6 de la misma pieza, podemos hallar reminiscencias de la música popular latinoamericana con sus síncopas, contratiempos, polimetrías y polirritmias. La textura por superposición de estratos, en muchas de sus obras, nuevamente nos remite a la música de Silvestre Revueltas.

El tratamiento de las alturas no tonal, pero tampoco atonal, conformando intervalos y campos armónicos a veces ambiguos, entre lo diatónico y lo cromático, la presencia de octavas y la micro-composición de distintos tipos de unísono, sugiere una interpretación crítica y personal de diferentes tradiciones musicales. En el ejemplo anterior aparecen implícitas en los materiales: en el cluster del piano, en la melodía diatónica del oboe, en el intervalo cromático (la5-sib6) del piano, en el unísono entre la voz de la pianista y el piano.

En la sección G3-6, los dos intérpretes superponen cuatro estratos rítmicos, cada uno con su propia pulsación, conjugando tanto lo aparentemente inmóvil (el pedal en la voz de la pianista), lo reiterativo (el pedal en la mano izquierda del piano) y el ritmo en corcheas en la mano derecha del piano (el elemento rítmico más dinámico en esta sección).

Nuevamente hay confrontación de opuestos en cuanto a: ubicación de los materiales en el registro, su comportamiento rítmico, sus características tímbricas, su duración y su densidad polifónica: cluster (4 sonidos)/unísono (dos sonidos)/solo (un sonido).



Imagen 5: ...pelo grito demente..., sección G.

La austeridad (en tanto economía de materiales, recursos y estrategias) es otro de los rasgos característicos en la música de Graciela Paraskevaïdis. En la misma línea de compositores como Varèse, Webern o Revueltas, asume el desafío de generar riqueza y diversidad con gestos mínimos, pequeños, en cuya concepción del ritmo, del timbre, de las texturas o de la organización de las alturas, subyace la apropiación crítica de varias tradiciones musicales.

En *nada* (1993), para voz de soprano sola, el orden de aparición de las alturas define a su vez la estructura formal de la obra, en la cual hay tres intervalos esenciales que cohesionan y amalgaman la sintaxis sonora.



Imagen 6: *nada*, página 1 de la partitura.

Los intervalos de semitono, tono y cuarta aumentada generan un campo armónico de sonoridad mixta, entre lo diatónico y lo cromático, en el cual el intervalo de cuarta aumentada (intervalo emblemático cuya carga histórica no puede pasar desapercibido) es el más recurrente.

Orden de aparición de todas las notas de la obra: La obra termina con la última nota de las doce del total cromático.



Imagen 7: total cromático.

En toda la obra la voz pronuncia sólo la vocal “a” y las consonantes “m” y “n”. Al final, la palabra “nada”. En este contexto de ascetismo gestual,

las variaciones tímbricas y dinámicas, los cambios en el espacio registral, las pequeñas modificaciones rítmicas y los desplazamientos del material melódico en relación a la métrica (al comienzo de la pieza), sumergen al oyente en una temporalidad dilatada, de gran expresividad y enorme riqueza plástica y sonora.

En las *dos piezas para oboe y piano* (1995) hay un tratamiento diferente pero igualmente efectivo de los materiales sonoros. En los comentarios de la partitura puede leerse: "las dos piezas se basan enteramente sobre el conjunto de nueve sonidos: sol#-la-sib-do-do#-re-re#-mi-fa (en cualquier altura). Escritos no hay otros sonidos; los que aparezcan, resultarán del espectro acústico". El dato "en cualquier altura" no es menor, ya que da cuenta de una concepción musical en el que melodías e intervalos consonantes están utilizados con total libertad y no responden a premisas estéticas postserialistas, sino más bien a la tradición de la música popular, presente también en obras de compositores como Silvestre Revueltas, referente ineludible de la música contemporánea latinoamericana, y en particular para Graciela Paraskevaídis. En las indicaciones y comentarios de la partitura podemos leer también: "En la primera parte, la mano izquierda del piano trabaja sólo con un cluster de la-sib-re#-mi, en el registro más grave, y siempre dura tres negras. En la segunda, solo quedan el la y el fa y, finalmente, el la solo." En estas enunciaciones se evidencia una concepción de unidad que subyace en la relación material-estructura formal.

Nuevamente se trata de un repertorio acotado de alturas, que en este caso se reduce hacia el final de la obra en un proceso de liquidación y congelamiento concentrado en la octava grave del piano, que se superpone con un gesto melódico y sonidos silbados, resultando un timbre de espectro armónico inestable, rico y original (ver Sección R, al final de la obra).

El comienzo de *discordia*, con un prolongado estático fa#2 del bajo en *pp* también nos concentra nuevamente en el aspecto material y acústico del sonido. Al incorporarse el sol#3, aparece el primer intervalo al que luego, las voces muy lentamente suman otros. Avanzada la obra se percibe que con mínimas variantes, esos sonidos son los mismos que conforman el breve material melódico que retorna una y otra vez aunque en diferentes contextos, con renovadas cualidades tímbricas y texturales (como quien dice insistente, persistentemente lo mismo de distinta manera) en una dialéctica compositiva de proliferación de la forma a partir de mínimos

elementos, en la que micro y macro temporalidad, micro y macro espacialidad (intervalos y distribución de los sonidos en el espacio registral), juegan un rol fundamental.

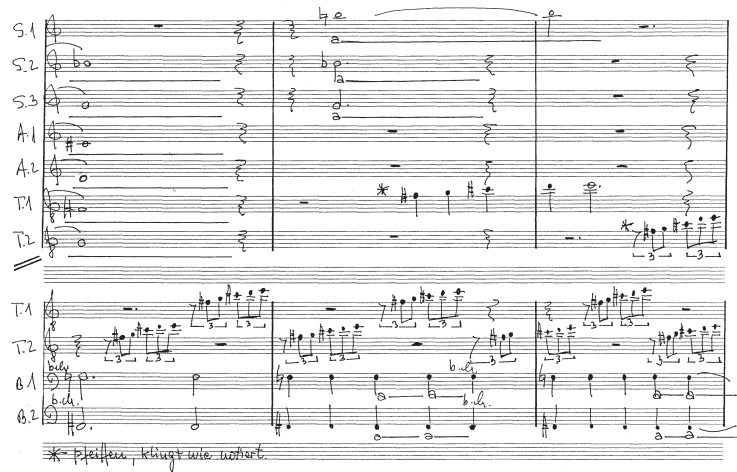
(A) 5 $\downarrow = 40 \text{ mm. e non accelerare}$ 4

- innerhalb einer ausbalancierten Dynamik, stets so leise singen, wie es nur geht.
 - wenig Vibrato.
 - kein ~~Chorando~~, nur wo ausgehen.
 - Wenn nichts anderes angegeben mit geschlossenem Mund (bocca chiusa) singen = b. ch.
 - stets unauffällig einsetzen.

Imagen 8a: *discordia*, sección A:

Comienzo de *discordia* y elaboraciones en diferentes secciones, avanzada la obra.

Imagen 8b: *discordia*, página 13.



* "silbar; suena como está escrito".

Imagen 9: página 15 de *discordia*.

También la pieza *pero están* termina con sonidos silbados. En esta obra los materiales, las texturas, el tratamiento tímbrico de las seis secciones que la conforman, se suceden generando contrastes sin por ello perder la obra continuidad y fluidez (unidad en la multiplicidad). Los integrantes del trío intercambian roles en la trama textural complementándose en sus funciones en un frágil equilibrio entre solista y grupo.

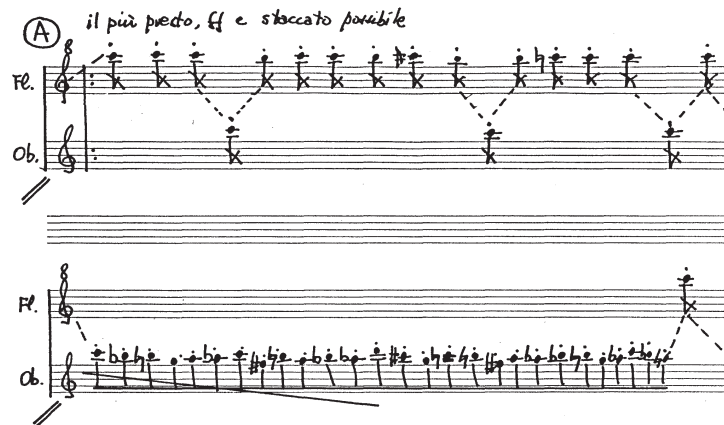


Imagen 10: *pero están* (1994), fragmento del comienzo de la obra.

Handwritten musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Voice (Voz) parts. The score is divided into two systems. The first system shows measures 1-4, with the Flute part starting on a whole note G4. The second system shows measures 5-8, with the Flute part starting on a whole note G4. The Voice part has lyrics 'pero están' and 'pero están' written below it. The score includes dynamic markings like *p*, *mp*, and *mf*, and performance instructions such as ** subito armonici* and ** tutti poco vibrato*. A tempo marking *♩ = 50 MM* is present at the beginning of section B.

Imagen 11: *pero están*, articulación con la sección B (fragmento, página 2).

Handwritten musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Voice (Voz) parts. The score is divided into two systems. The first system shows measures 1-4, with the Flute part starting on a whole note G4. The second system shows measures 5-8, with the Flute part starting on a whole note G4. The Voice part has lyrics 'pero están' and 'pero están' written below it. The score includes dynamic markings like *mp* and performance instructions such as *leggero e giocoso* and *e simile*.

Imagen 12: página 5 de *pero están*, fragmento de la sección D.

(E)

liberamente

Voz

u

p

poco vibrato

poco vibrato

u a o a u

$\text{♩} = 50 \text{ MM}$

Imagen 13: página 6 de *pero están*, fragmento de la sección E.

La sección E presenta un unísono sobre el La₄: todos tocan en dinámica *p* mientras la voz cambia constantemente el color tímbrico a través de la emisión de vocales y consonantes; un tipo de protagonismo no habitual para un cantante solista que reencontramos magnificado en la obra *discordia* en la cual los matices tímbricos de vocales y consonantes, del canto “bocca chiusa”, de los sonidos silbados y de las voces en falsete juegan un rol fundamental, no en un sentido discursivo sino más bien plástico y estructural, potenciando la expresividad de la voz, que frecuentemente transita regiones riesgosas e incómodas en registros extremos.

pero están, fragmento de la sección F y final de la obra, página 9.

Handwritten musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Violoncello (Vcl.). The score is divided into three systems.

System 1: Flute and Oboe play a melodic line starting with a *mf* dynamic. The Violoncello plays a sustained note *a* (La4) with a *mf* dynamic. The tempo is marked *♩ = 48 HH* and the section is labeled **(F)**.

System 2: The Flute and Oboe continue their melodic line. The Violoncello continues the sustained note *a* with a *mf* dynamic.

System 3: The Flute and Oboe play a melodic line. The Violoncello plays a sustained note *a* with a *pp* dynamic. The tempo is marked *molto rall...* and the section is labeled *fischio* and *più lontano*. The final measure is marked *al niente* and *legato senza gliss.*

Imagen 14: *pero están*, fragmento de la sección F y final de la obra, página 9. Nuevamente un unísono sobre el La4 y al final de la pieza, una elaboración del mismo gesto melódico de la sección B.

En las obras de Graciela Paraskevaídis el trabajo camarístico, de interacción entre los músicos requiere una gran concentración y atención, pero sobre todo del consenso y la cooperación mutua. En las indicaciones de las *dos piezas para oboe y piano* la compositora pide a los intérpretes

[...] encontrar puntos de equilibrio dinámico entre oboe y piano, entre voz y voz, entre voz y silbido. Las indicaciones ayudan, pero el equilibrio último depende de la relación mutua, en el ámbito acústico en el que se ejecutará. El uso de la voz y del silbido se entienden como una extensión natural de cada instrumento.

Una gran solidez en la composición, que se torna paradójicamente compleja y frágil en la interpretación por el compromiso que requiere de los músicos. Quizás en este sentido, la estructura de la obra plantea metafóricamente un modelo social, implícito en el modo de producción, o sea, en el tratamiento de los instrumentos y de la voz, en su gestualidad, en el modo de interacción entre ellos y aún en el riesgo estético asumido por la compositora.

El silencio tiene una presencia muy significativa en estas piezas: no sólo como elemento articulatorio o rítmico, sino en el plano expresivo y en el de lo simbólico.

En *nada* (1993) para soprano sola, hay componentes extramusicales que potencian la estructura sonora de la obra y enfatizan sus silencios, como el vestuario y la iluminación de la cantante. Crescendi y decrescendi lumínicos, oscuridad total y diferentes graduaciones de la luz, son imbricados con el plano musical, que sin embargo, se sostiene por sí mismo como música autónoma.⁸

nada es una escena onírica para una cantante, de preferencia del tipo de voz de soprano denominado habitualmente "lírico spinto", y vestida con ropas de color negro, sin adornos ni joyas.

En cuanto a lo escénico, "la cantante deberá mantenerse inmóvil en el centro del escenario, sin gesticular ni realizar mímica alguna." Nuevamente "las consonantes usadas son la m y la n (dos formas de emitir sonido con la boca cerrada o contra los dientes superiores e inferiores apretados); la a es la única vocal utilizada." En los últimos compases de la pieza, aparece

8 Por otra parte, la compositora explicita en la partitura "de no poder realizarse estos cambios lumínicos, la obra se ejecutará en su totalidad con la luz normal 'de concierto'".

la única palabra que debe pronunciar la soprano. “la palabra ‘nada’ al final debe decirse *p*, en forma natural, sin gestos.”

En la música de Graciela Paraskevaídis los materiales sonoros pulsionan y moldean la temporalidad, el transcurrir de la música con una lógica propia, no previsible, que nos concentra en lo primigenio, en el sonido mismo; en su expresividad, en su riqueza simbólica. Tiempo vivencial de “ser” y de “estar”.

Poética que nos devela algo acerca de la relación entre individuo y sociedad, pero también sobre la condición humana. Que se opone a la pomposidad, a la banalidad, sugiriendo, creando pluralidad de significados con una dramaturgia que se vale de elementos mínimos y potentes.

Música arriesgada. Música que sacude, denuncia y apela a la memoria, al no olvido.

Música valiente, que no oculta miedos, los revela, y que al revelarlos se torna fuerte.

Bibliografía

- PARASKEVAÍDIS, Graciela (1996): Texto del libro que acompaña el CD *Magma/nueve composiciones*. Montevideo: Tacuabé. <www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-cd-magma-PLANTILLA.pdf> (09.08.2012).
- (1998): Texto preliminar a *discordia*. En: <www.gp-magma.net/pdf/partituras/discordia%20.pdf> (02.11.2013).
- (2003): Texto del libro que acompaña el CD *libres en el sonido*. Montevideo: Tacuabé.
- PRUDENCIO, Cergio (1991): “Sobre Graciela Paraskevaídis”. En: <www.magma.gp-magma.net> (11.09.2011).

La música para piano de Graciela Paraskevaídis

Daniel Áñez

Durante el mes de agosto de 2010, Graciela Paraskevaídis y quien les escribe, el pianista colombiano Daniel Áñez, partimos en una gira de conciertos en Argentina, celebrando el septuagésimo aniversario de la compositora argentino-uruguaya. Las obras completas para piano solo de la compositora se interpretaron en conciertos que se dieron en Rosario, Santa Fe y Mar del Plata. Estas obras son: *un lado, otro lado* de 1984, *otra vez* de 1994, *en abril* de 1996, *...a hombros del ruiseñor* de 1997, *contra la olvidación* de 1998, y *dos piezas para piano* de 2001 (I. *preguntas inútiles para este invierno*; y II. *quemando miedos*).¹ Sin embargo, el proyecto de las obras completas para piano de Graciela ya había sido realizado por primera vez en un concierto en Bogotá el año precedente, el 7 de julio de 2009.

La presencia de Graciela Paraskevaídis en Bogotá fue fundamental para el florecimiento de la música contemporánea (con los ojos puestos en Latinoamérica). Hablando desde la generación de músicos colombianos a la que pertenezco, sus enseñanzas invistieron de poder a la generación de artistas que hoy compone, interpreta e improvisa en Bogotá.

Me cuento entre estos músicos, pues descubrí *un lado, otro lado* a los 15 años durante mis clases de piano, y conocí a la compositora dictando un curso de cinco días sobre música contemporánea en Latinoamérica a los 17 años. El proyecto de haber tocado sus obras completas para piano se enmarca en un más grande proyecto que es prolongación, si se me permite el atrevimiento, de la labor de la pianista Beatriz Balzi (1936-2001), quien dedicó los últimos años de su vida (desde 1984) a grabar exclusivamente música latinoamericana para piano solo.

Junto a la labor de interpretar sus piezas vino una labor de análisis. Muchos aspectos me interesan de la obra para piano de Graciela: la simplicidad de los materiales, el anti-virtuosismo de las obras, la construcción en

¹ Fuera de catálogo se encuentran las *cinco piezas para piano* (1964) y *tres piezas infantiles* (1986).

bloque de todos los elementos de las piezas (dinámicas y planos, tempos y ritmos, materiales y forma).

Un tema en el que he profundizado es el uso de procesos no-discursivos. Las primeras referencias al tema de la no-discursividad en la música latinoamericana se pueden rastrear hasta llegar al importante ensayo de Coriún Aharonián “An Approach to Compositional Trends in Latin America” (Aharonián 1994).

Es posible relacionar la idea de no-discursividad con la idea de estática-móvil: un espacio sonoro que al mismo tiempo cambia, pero no se mueve: la idea de no avanzar. De este término encontramos ejemplos desde los años sesenta, cuando Mariano Etkin compone dos obras con este título (*Estática-móvil I* para dos trombones, clave, armonio, dos percusionistas y tres contrabajos, y *Estática-móvil II* para violín, viola y chelo, ambas compuestas en 1966). Graciela Paraskevaídis, en su análisis de los *Doce móviles* de Jacqueline Nova (Paraskevaídis 2000a) encuentra que se utilizan en varios fragmentos de la pieza procedimientos de este tipo. Eduardo Bértola también se refiere a sus obras electroacústicas *Dynamus II* y *Penetraciones* (ambas de 1970) en términos de uso de estáticas-móviles (Paraskevaídis 2000b).

Es decir que la idea de no-discursividad, o los tipos de procedimientos que le son asociados, no es nueva en la música latinoamericana. Después de una lectura del ensayo de Edward Pearsall (2006) en el que se pregunta qué es la no-discursividad y cuáles son las maneras de obtenerla, he creado seis categorías para analizar procesos de no-discursividad en la música para piano de Graciela Paraskevaídis. Creo que estas categorías se pueden aplicar a otras músicas latinoamericanas, y es probable que algunas de ellas se puedan utilizar en músicas que exploran procesos no-discursivos en otras regiones del mundo. La no-discursividad no es una búsqueda exclusiva de compositores latinoamericanos, pero la manera como se usa en Latinoamérica tiene ciertas características particulares que la distinguen.

Estas seis categorías son:

1. Repetición estricta: Un elemento musical se repite insistentemente sin ningún tipo de variación. En la obra para piano de Paraskevaídis encontramos elementos siendo repetidos sin variación constantemente.

en abril (1996) es un buen ejemplo de la invariabilidad de la repetición: la obra consiste en la alternancia constante entre dos notas, que se repiten

cierta cantidad de veces. La rítmica de la pieza es inmutable: corcheas revolviéndose una sobre la otra a velocidad de negra de 92.



Ejemplo 1: comienzo de *En abril* (1996), donde dos corcheas se repiten incesantemente.

Además de la homogeneidad rítmica de la obra, otros elementos también gozan de inmutabilidad: la obra debe ser toda interpretada *una corda* y siempre *pianissimo*. A nivel de registros, la quietud es extrema: la obra utiliza únicamente seis notas de la octava “más central” del piano.² Los materiales son planteados desde el principio y permanecen inmutables, sólo siendo interrumpidos por silencios, éstos a su vez, mensurados estrictamente en unidades equivalentes a la duración de las dos corcheas.

El estatismo de materiales se puede encontrar en todas las obras para piano: los materiales, los conjuntos de notas usadas para una pieza se proponen desde el principio de la obra y permanecen sin variación de principio a fin. Las nuevas presentaciones de materiales se hacen sin desarrollo, pues los materiales se presentan a sí mismos siempre de la misma manera.

En *contra la olvidación* (1998), el ritmo permanece igualmente estático. También a velocidad metronómica de 92, la obra toda está escrita en negras que se repiten sin cesar.³ El pedal se mantiene abajo durante toda la obra. Ésta sólo alterna dos planos dinámicos que permanecen estáticos: *mf* y *f*.



Ejemplo 2: principio de *contra la olvidación* (1998) con ritmo invariable de negras.

2 En contrapartida al uso de los extremos registrales de los instrumentos, típicos de Paraskevaïdis.

3 Salvo por el final, donde aparece una corchea atravesada, tipo de broma que Graciela nos juega también en *en abril*.

La segunda de las *dos piezas para piano* (2001), *quemando miedos*, mantiene un ritmo de corcheas inamovible, similar al de *en abril*, compuesto únicamente por las notas Do, Re, Mi y Fa. Este movimiento perpetuo es intervenido por otra voz que, siempre variante, únicamente utiliza las notas Reb, Mib, La y Sib, tocadas siempre en las dos octavas inferiores del piano.



Ejemplo 3: extracto de *quemando miedos*, de las *dos piezas para piano* (2001), donde una voz tiene un ritmo ininterrumpido de corcheas, mientras que una segunda voz interviene usando siempre el mismo conjunto tónico.

Encontramos entonces estatismo absoluto a nivel de registros, conjuntos tónicos, dinámicas, repeticiones sucesivas de materiales, rítmicas insistentes e incesantes.

2. Repetición desordenada: Una vez que una serie de materiales musicales determinados fijos ha sido presentada, dichos materiales continúan apareciendo, pero siempre en un nuevo orden, alterándose y dando la impresión de poseer un orden aleatorio.

La segunda parte de *un lado, otro lado* (1984) ejemplifica bien este tipo de ordenamiento de materiales. Si bien hay un estatismo completo en el uso de las cuatro notas más graves del piano (La, Sib, Si y Do), y también estatismo a nivel dinámico (*il più ppp possibile, e sempre uguale*), la alternancia y duración de estas cuatro notas resulta impredecible.



Ejemplo 4: dos sistemas de la segunda parte de *un lado, otro lado* (1984), donde las cuatro notas más graves del piano se alternan en órdenes y duraciones imprevisibles.

Ejemplos de esto se pueden ver también en dos de las ilustraciones presentadas anteriormente. A pesar del estatismo de las corcheas y de las

notas usadas en *quemando miedos* y *en abril*, la alternancia de estas notas es siempre imprevista.

3. Progresión infinita: Hay una continua aparición de nuevos elementos. Es probable que en algún instante dicho procedimiento se detenga por algunos momentos, en cuyo caso los elementos que ya han aparecido pueden alternarse, como en la Repetición desordenada. En caso que comiencen a alternarse, no provoca un sentimiento de re-exposición, pues su alternancia es siempre “desordenada”, cambiando de contexto constantemente lo ya aparecido.

Es el caso de *contra la olvidación* (1998), obra compuesta por 33 acordes de dos y tres notas. Como se puede ver en el ejemplo 2, mientras la mano izquierda hace una Repetición estricta del acorde número 1, la mano derecha expone diez acordes diferentes. A partir del segundo sistema de la obra acordes precedentes aparecen de vez en cuando, pero la aparición de nuevos acordes también tiene lugar. En la primera página se exponen veintidós acordes diferentes, pero se repiten seis acordes ya expuestos. En la segunda página sólo aparecen tres nuevos acordes, mientras que se repiten dieciséis acordes aparecidos anteriormente; la página tres expone seis nuevos acordes. Incluso, la última página de la pieza expone dos nuevos acordes, siendo el último acorde de la pieza uno nuevo.

Esta alternancia entre materiales viejos y materiales exponiéndose hasta el final sucede también en *otra vez* (1994). La obra toda sucede en un plano dinámico estático, y los materiales están divididos en los tres registros extremos del piano (muy grave, muy agudo y “muy medio”). La primera página expone claramente los materiales fijos: un acorde compuesto por el Sib más grave del piano junto al mi central, más una intervención de las notas agudas del piano Mi, Sib y Do.



Ejemplo 5: los tres registros “extremos” de *otra vez* (1994).

En las primeras dos páginas, estos mismos elementos se reiteran una y otra vez, siempre en órdenes diferentes, pareciendo una Repetición desor-

denada. En la tercera página aparece, sin embargo, un Sib, que aunque no agrega nuevo material tónico, agrega una frecuencia no oída hasta ahora. Inmediatamente aparece un Fa, nuevo material tónico, después del cual la obra hace un par más de repeticiones y finaliza. Los materiales son expuestos, pero se continúan exponiendo nuevos materiales hasta el final, sin necesidad de cerrar un proceso de “exposición”. Esta continuación de la exposición de materiales hace pensar en una exposición eterna.

Las tres categorías restantes representan procesos que suceden a más corto plazo. Éstas son:

4. Cortes de borde duro, que es el paso sin transiciones entre elementos. Se podría ejemplificar con los pasos sin transición entre casillas de *en abril*, con la aparición inesperada, cambiando de registro y dinámica, de los últimos acordes de *quemando miedos*; por el uso en bloque de dinámicas en *contra la olvidación*; o por la yuxtaposición de materiales de *...a hombros del ruiseñor*.

5. Movimientos extremadamente lentos, que son movimientos que tienen un devenir dialéctico claro pero tan (insignificantemente) pequeño, que sus rastros dialécticos parecen disolverse. Es el caso de la aparición de la nueva nota Fa en *otra vez*, como si fuera el propósito de la pieza, o la aparición de la nueva nota Sol para la segunda parte de *en abril*.

6. Frase solitaria: Son todas aquellas intervenciones de materiales que no llevan consecuencia, de materiales que aparecen una vez para nunca más aparecer. Es el caso, ya expuesto, de los cambios de ritmo justo al final de una obra de rítmica perfectamente homogénea, como es el caso de *en abril* o *contra la olvidación*.

A pesar de que en este ensayo he analizado muchos elementos de la obra bajo la óptica de la no-discursividad, esta característica está completamente ligada a otras características de la música latinoamericana. La austeridad en el uso de elementos podría ser otra perspectiva desde la cual analizar los estatismos de la música, el anti-virtuosismo en el uso de “la” técnica pianística y las construcciones en bloque de materiales fijos y repetitivos. Un análisis que resalte la presencia de lo “primitivo” también permitirá analizar la brusquedad de los elementos y sus cambios repentinos de dinámica desde esta óptica. El énfasis en lo no-discursivo

como eje del análisis es sólo una perspectiva para abordar temas que están fuertemente relacionados.

Tres de estas obras para piano obtienen sus títulos de versos del poeta argentino Juan Gelman (1930). *...a hombros del ruiseñor* es un poema de Gelman en el que hace un recorrido histórico de poetas y/o revolucionarios, que homenajea a partir del canto del ruiseñor de Keats. El título aparece mencionado completo sólo una vez en el poema, en el verso:

pasa el comandante guevara a hombros del ruiseñor/

Sin embargo, la obra no es de ninguna manera una representación del poema o del verso: no es música programática. Según palabras de la compositora, hay un uso importante de las notas Do, Si (que juntas se revuelven en corcheas en varios materiales y secciones) y Mi.

El título *contra la olvidación* se extrae de un poema que aparece en el libro *Incompletamente* (1997). El verso *preguntas inútiles para este invierno* aparece en el poema *glorias*. Ambos poemas hablan del dolor de la memoria desde puntos de vista diferentes. Mientras en el poema de *Incompletamente* el personaje (la panadera), guarda en cada parte de su cuerpo el dolor de la memoria (de su país), en *glorias* la reconstrucción de la memoria de los dieciséis fusilados en Trelew no será suficiente para sofocar el dolor que abarca a los sobrevivientes y al país que se bañó en su sangre.

La música de Graciela nace de un contexto similar. En ella se encuentra un compromiso con el dolor, con el futuro y con la independencia. Su música alterna entre una fuerza apabullante, incansable, firme y dolorosa al lado de unos pequeños sonidos suaves, tristes, solitarios y meditativos. Su música alterna las fuerzas extremas de la música, desde las del fortísimo duro y métrico, hasta las dinámicas pequeñas que se funden con las resonancias insólitas que aparecen en las obras cuando se tocan en vivo. En su música se oye la firme convicción de la compositora, su lucha en Argentina y en Uruguay, su fe en el devenir de Latinoamérica, su dulzura, humildad y compasión, su ética inquebrantable.

Pues es éste, verdaderamente, el fruto que Graciela Paraskevaídis le ha regalado a las futuras generaciones: el ejemplo de ser un compositor que es ético hasta las últimas consecuencias. Para los músicos que hemos tenido la fortuna de conocerla y de conocer su música, no hay retorno después de ese encuentro. No nos queda sino la posibilidad de intentar imitar su ejemplo, intentando volvernos así músicos comprometidos y conscientes de nuestra labor en función de la sociedad en la que vivimos.

Bibliografía

- AHARONIÁN, Coriún (1994): "An Approach to Compositional Trends in Latin America". En: *World New Music Magazine*, 4, pp. 47-52.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (2000a): "Doce móviles de Jacqueline Nova". En: <www.latinoamerica-musica.net/obras/nova/moviles.html> (29.01.2012).
- (2000b): "Eduardo Bértola: Un retrato del compositor argentino (1939-1996)". En: <www.latinoamerica-musica.net/compositores/bertola/paras-es.html> (29.01.2012).
- PEARSALL, Edward (2006): "Anti-Teleological Art: Articulating Meaning through Silence". En: Almen, Byron/Pearsall, Edward (eds.): *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 41-61.

Materialidad sonora y “desarrollo estático” en *Magma VII* de Graciela Paraskevaídis

Osvaldo Budón

En las composiciones que integran la serie de *Magma*s de Graciela Paraskevaídis la materialidad del sonido adquiere un marcado protagonismo, funcionando a la vez como fundamento constructivo y como vehículo expresivo. Intensidad, registro, densidad, textura y modo de producción del sonido intervienen en un plano de igualdad con la altura y la duración como variables de la construcción musical.

La permanencia en el tiempo de un repertorio limitado de alturas constituye otra característica fundamental de estas composiciones. En el contexto de ese estatismo armónico suelen polarizarse determinadas alturas, intervalos –el tritono en particular– y/o complejos sonoros.

1. Materialidad sonora

Magma VII (1984), escrita para catorce instrumentos de viento, presenta la mayor acumulación instrumental y también la mayor extensión registral de la serie. La pieza exhibe sonoridades características del lenguaje de Paraskevaídis, incluyendo numerosos recursos específicos de escritura instrumental cuya presencia puede rastrearse en obras anteriores de la serie y que están fuertemente asociados con su estilo.

El ejemplo 1 muestra un pasaje representativo de la pieza, donde el espacio sonoro es ocupado por cuatro planos que operan con relativa independencia. Gesto instrumental y registro participan decisivamente en la definición de la identidad de estos planos sonoros.

En el extremo agudo, el flautín, independiente del resto del conjunto, se atreve con un **Sib** en su tercera octava, alternando duraciones aisladas con grupos rápidos de ataques equidistantes.

Flautas, clarinetes y trompetas conforman un plano discontinuo que interviene con duraciones muy breves, distribuidas irregularmente en el tiempo. En bloque, ocupan una porción central del registro, articulando en unísono un **Sib**⁴ ensanchado por microintervalos con valor tímbrico/textural.

El bloque formado por cornos I y II realiza glissandos de armónicos que cubren un registro de tres octavas, entre **Mi2** y **Mi5**. Una microheterofonía sutil, consecuencia de pequeños desfases en el barrido ascendente de armónicos, se esconde detrás de esta aparente duplicación al unísono.

Trombones I y II y clarinete bajo se asocian en el registro grave para sostener un **Mi2**, alternando duraciones largas y breves y subdividiendo el tiempo en cantidades diferentes. Los trombones aportan ocasionales glissandos de ida y vuelta entre **Mi** y **Fa**. Este bloque en particular hace sentir su presencia a través de gran parte de la pieza.

The image displays a musical score for measures 49-54 of *Magma VII*. The score is written for a large ensemble, including Percussion (Perc.), Trombones I and II (Tb I, Tb II), Corns I and II (Co I, Co II), Trumpets I and II (Trp I, Trp II), and Trombones I and II (Tb I, Tb II). The music is characterized by complex rhythmic patterns and glissandos, with a tempo marking of 90 = 1/4 Tono superior. The score is written in a complex, multi-measure format, with various musical notations and symbols indicating the specific sounds and rhythms of the piece.

Ejemplo 1: *Magma VII* cc.49-54.¹

Montada sobre un repertorio de alturas fijo, donde se jerarquiza sin ambigüedades el tritono **Mi-Sib** expresado en múltiples registraciones, esta compleja interacción entre planos sonoros en *fortissimo* desborda de energía acústica.

¹ Fragmentos de la partitura de *Magma VII* se reproducen por cortesía de la compositora.

2. Estatismo armónico y curvas de energía

Las clases de altura **Sib** y **Mi** se establecen claramente como notas polares en *Magma VII*. En la simultaneidad o la alternancia, las polarizaciones se crean tanto por permanencia y reiteración como por destaque registral en (casi) cada momento y por número total de registraciones utilizadas.

La pieza presenta un elaborado recorrido registral, diseñado sobre una sucesión de campos de alturas que completa el total cromático. Esto puede observarse en el ejemplo 2.

Ejemplo 2: despliegue registral y sucesión de campos de alturas en *Magma VII*. No se incluyen microintervalos ni glissandos.

El estatismo armónico de base no está desprovisto de rugosidades ni excluye algún desvío inesperado.² En el transcurso de la pieza, que ondula continua y aperiódicamente al ritmo de las vicisitudes del recorrido registral, se manifiesta una audible tensión. Su causa principal es la alternancia entre campos de alturas con presencia excluyente de **Sib** y/o **Mi**, y otros

² El penúltimo campo de alturas (cc. 79-84) es el único que no incluye ni **Mi** ni **Sib**.

donde las notas polares se integran a grupos de cardinalidad diversa, aunque emparentados por su interválica homogénea, que frecuentemente se caracteriza por la presencia de numerosos semitonos.

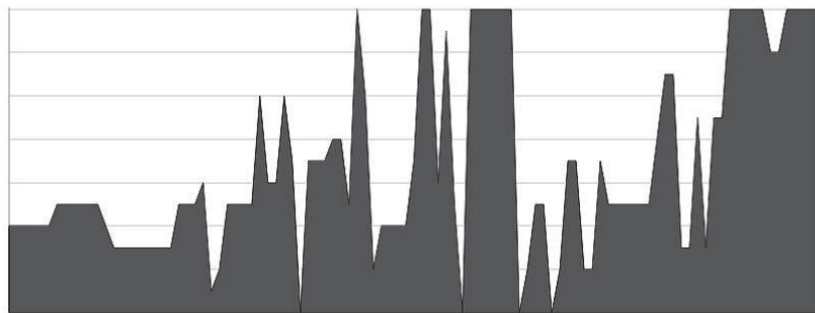
El fenómeno de polarización se manifiesta igualmente en una ocupación del registro caracterizada por la concentración de energía acústica en franjas restringidas de frecuencia. En la alternancia binaria compresión/dispersión registral resuena también la oposición que existe entre campos de altura.

Variantes de intensidad y densidad instrumental crean curvas de evolución de la energía sonora que intervienen decisivamente en el diseño formal de *Magma VII*.

En términos exclusivamente cuantitativos,³ la evolución de la densidad instrumental se plantea como un proceso de acumulación de masa que procede por avances y repliegues. La curva se articula, a grandes rasgos, en tres recorridos ascendentes, cada uno con su propia sinuosidad interna. Los dos primeros retroceden, luego de alcanzar la máxima densidad instrumental, para retomar luego la dirección ascendente. El tercero se orienta directamente hacia el masivo bloque sonoro, de capas múltiples, con el que finaliza *Magma VII* (ejemplo 5).

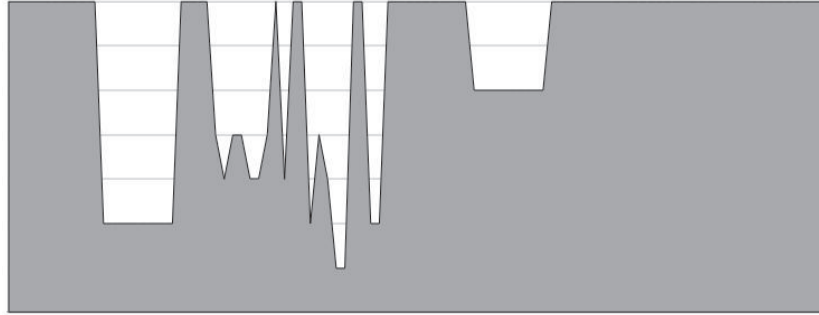
Por su parte, la curva de intensidad privilegia notoriamente la región de los *fff*, en un recorrido independiente, menos zigzagueante que el de densidad instrumental.

Los ejemplos 3 y 4 muestran respectivamente la curva de densidad instrumental y de intensidad.



Ejemplo 3: curva de densidad instrumental (entre 0 y 14 instrumentos) de *Magma VII*.

3 Sin considerar la diversidad existente en las combinaciones instrumentales que se suceden.



Ejemplo 4: curva de intensidad (entre *ppp* y *fff*) de *Magma VII*.

La riqueza de esta composición puede, en parte, explicarse por la tensión entre el empuje de su materialidad sonora y su vocación de inmovilidad armónica. Es en la oposición entre fuerzas estáticas y dinámicas –en la aparentemente irreconciliable antinomia contenida en la expresión “desarrollo estático”– donde parece construirse lo esencial de la identidad de la pieza.

Ejemplo 5: página final de *Magma VII*.

3. *Magma VII*, Edgar Varèse y Juan Carlos Paz

Tanto *Magma VII* como otras piezas contenidas en la serie de *Magma*s ofrecen a la escucha una continuidad apreciable con el universo sonoro de Edgar Varèse. Las combinaciones instrumentales que elige la compositora contribuyen, sin duda, a la inmediatez de la referencia: los orgánicos de *Magma I* (1966/67), para noneto de vientos, *Magma II* (1968), para cuarteto de trombones, *Magma VI* (1979), para dos trompetas y dos trombones, y *Magma VII* remiten a una franja del universo sonoro de *Octandre*, *Hyperprism* e *Intégrales*.

Pero existen afinidades más profundas y significativas entre estas músicas. Paraskevaídis, al igual que otros compositores argentinos de su generación, desarrolló durante la década de 1960 una especial receptividad a la música de Varèse que iba a impactar en su propio estilo. Consultada acerca de su visión sobre los aspectos más innovadores de la obra de Edgar Varèse, la compositora declaraba en 2007:

En palabras varèsianas, sería fundamentalmente el concepto de “la liberación del sonido” con todo lo que eso implicaba en el momento histórico en el que Varèse lo planteó. Era una manera innovadora de pensar, realizar, percibir y transmitir un hecho sonoro, desprendida de moldes y fórmulas preexistentes, [...]. Esa liberación significaba la apertura de otras dimensiones en el manejo del sonido como materia prima y en su existencia en tiempos y espacios no habituales, aplicando un pensamiento experimental, pero no meramente especulativo sino orientado a priorizar una percepción sonora inédita (Paraskevaídis 2007).

Elaboraciones personales del lenguaje de este músico aportaron algunos rasgos distintivos a la manera característica de organizar la materia sonora de Graciela Paraskevaídis. Ella misma lo confirmaba al identificar algunas posibles manifestaciones de la influencia de Varèse en su trabajo:

[...] mi interés en el sonido mismo como punto de partida y de llegada, en la descarga de energía de la “masa sonora”, a través de sus choques en el tiempo y en el espacio, en los juegos tímbricos y microtonales, en la brevedad de la forma y en una intencionalidad de quebrar una percepción lineal (Paraskevaídis 2007).

Por otra parte, en relación su descubrimiento de la música de Varèse, la autora de *Magma VII* ha señalado el carácter decisivo de la lectura —hacia 1962 o 63— del libro *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Paz 1955) de Juan Carlos Paz (1897-1972).

La mirada personal de Paz sobre la música del siglo xx, instalada por peso propio en el horizonte de la nueva música argentina, intervino decisivamente como disparadora del interés de algunos jóvenes compositores en la obra de Edgar Varèse, a la que situaba en un lugar central entre las corrientes renovadoras de la primera mitad del siglo. Para aproximarse a la naturaleza de la lectura que de Varèse hace Paz, vale la pena seguir la pista contenida en este pasaje del primer libro de sus *Memorias*:

Varèse buscó timbres, planos, volúmenes y masas sonoras a través de un lenguaje atonal, en el que el máximo interés de los desarrollos se mantiene por la oposición de planos y la movilidad de las variantes rítmicas; algo que podría definirse como concepción de música espacial y de desarrollo estático (Paz 1972: 323-324).

Es posible rastrear el origen de las expresiones “volúmenes y masas sonoras” y “oposición de planos”, como así también la de “música espacial”, hasta el vocabulario del propio Varèse.

El destaque del “desarrollo estático” parece, sin embargo, emerger de una afinidad personal del compositor argentino con este atributo del lenguaje varèsiano que encuentra resonancia en su propia obra creativa.

El musicólogo argentino Omar Corrado ha señalado que “Un tiempo no direccional, incluso espacializado, caracteriza una parte importante de la obra de Paz, [...]” y que “La sensación de estatismo de muchas composiciones es la consecuencia del privilegio acordado a la repetición, a la permanencia”⁴ (Corrado 1985: 328-329).

En algunas composiciones posteriores a 1960, Juan Carlos Paz iba a evidenciar el impacto constructivo de Edgar Varèse sobre su trabajo. Su afinidad con la obra del autor de *Intégrales* lo lleva a dedicarle el último movimiento de *Continuidad 1960*, pieza donde se evidencia un “[...] retorno a la intuición entendido como posibilidad de componer la continuidad musical sin sujeción a sistemas o criterios formales apriorísticos [...]” (Corrado 1998: 24).

En *Continuidad 1960* la sensación de estatismo generada por la permanencia prolongada de campos armónicos remite a la obra del homenajeado, y, en dirección histórica opuesta, pareciera encontrar eco en *Magma VII*.

4 “Un temps non directionnel, voire spatialisé, caractérise une partie importante de l’œuvre de Paz [...]. La sensation de statisme de maintes compositions est la conséquence du privilège accordée à la répétition, à la permanence.”

Más allá de su valor artístico, este ejemplo acabado de la poderosa creatividad de Graciela Paraskevaídis invita a observar continuidades entre generaciones diferentes de compositores argentinos, cuyas búsquedas incluyeron el cultivo de afinidades selectivas con determinadas músicas de las vanguardias del siglo xx.

Elaboraciones creativas de esas afinidades aportaron algunos rasgos distintivos a una producción que jugó un rol importante en la construcción de una cierta idea de identidad musical argentina y latinoamericana.

Bibliografía

- BUDÓN, Osvaldo (2007): *Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la creación musical argentina entre 1965 y 1985*. Trabajo de investigación financiado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires. Inédito.
- CORRADO, Omar (1985): *Juan Carlos Paz (1897-1972): l'œuvre musicale*. Tesis doctoral. Paris: Université de Paris IV-Sorbonne.
- (1998): “Juan Carlos Paz”. En: Folleto del CD *Inicios de la vanguardia musical en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. FNA/V-001.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (2007): Comunicación personal del 02-I-2007.
- PAZ, Juan Carlos (1955): *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1972): *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias I)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Cutting Paths, Singing. Approaching *sendas* (1992) for Seven Winds and Piano by Graciela Paraskevaídis¹

Wolfgang Rüdiger

1. A chord and its consequences

A chord as a shock – a sudden tutti attack out of nothingness, shrill, sharp, piercing, cutting, like a slash through one's eye (greetings from Buñuel), an “eye chord” long resonating in the piano, as if paralysed. The piece beginning with three rests, the striking blow not until the fourth beat, notated in the wind parts as an *appoggiatura sempre sfz*, the paradox of a grace note on the beat in metrical no man's land, and on the other hand calculated exactly: an eight part chord held for eight beats in the piano, fading; four notes in each hand of the piano, seven of these notes doubled in the wind parts. Trombone and bassoon B-flat and E, horn and trumpet F and B-natural – this is the symmetrical tritone bracket from the piano's left hand. Clarinet, oboe and flute C, E-flat and A – this layering of minor thirds from the diminished seventh chord in the right hand is missing the F-sharp, which thus remains “fresh” for the piano repetitions leading up to the next entrance of the winds, this time as double tutti chords in bar 4.

Put into a row, these eight notes amount to two four-note groups a minor third apart: A-B-flat – B-natural – C / E-flat – E – F – F-sharp. Or in a different order: B-flat – B-natural – C – E-flat / E – F – F-sharp – A: tetrachords with symmetrical intervals. This reveals complex compositional thought and organisation, not only in the form of the row, but also in the intervallic relationships. The layering of two semitones and a minor third, resulting in a tritone, is what characterizes the acoustic physiognomy and the further progression of *sendas I*: B-flat – E, B-natural – F, C – F-sharp, and E-flat – A are the four tritone brackets building up that

¹ With thanks to Thomas Bruttger for numerous analytical suggestions and discussions.
English Translation: Beverley Ellis.

piercing first chord, brackets that are to be undergoing various filtering and layering processes, whilst remaining fixed in their respective registers.

I. "pero nosotros miramos con miedo el camino que pasa"

① (♩ = ca. 84 MM. cortante / schneidend)

Flauta
Oboe
Clarinete en Si
Fagot
Trompeta
Corno en Fa
Trombón
Piano

① (♩ = ca. 84 MM. cortante / schneidend)

Sample Notation 1: *Sendas I*, T. 1-6: Basic material and emotional content.

This is the complete tonal material in the first of four “paths” (*sendas*) by the Argentinian-Uruguayan composer, Graciela Paraskevaïdis, commissioned by “Ensemble Aventure”, premiered on the 30th October, 1992 during the ensemble’s Latin American New Music Festival in Freiburg. The

Grundmaterial [...] sowie seine Auswahl, seine Kombination, seine Artikulation, seine intervallische, klangfarbliche, zeitliche, räumliche, rhythmische und dynamische Organisation beruhen auf einigen wenigen Präsenzen, hartnäckig beschränkt und obsessiv in sich wiederholt,

the basic material – its choice, combination and articulation, its intervallic, tone-colour, chronological, spacial, rhythmical and dynamical organisation – is based on very few “presences”, unyieldingly limited and obsessively

repeated (composer's commentary). Each of the four "paths" bears an epigraph quoted from the poem *tratos* (1983/1984) by the exiled Argentinian poet Juan Gelman, in *sendas I: pero nosotros miramos con miedo el camino que pasa*, in English, "but we fearfully look at the road passing by".

As in other compositions,² Graciela Paraskevaïdis refers here to images used by the poet, who as a victim of the Argentinian military dictatorship and creator of poems of resistance, hope and utopia (Montanaro 2006), had first hand experience of the themes dealt with in the lines. Even without knowledge of quote and cycle title, *sendas I* evokes exactly this imagery. After the stroke of lightening from the beginning, the music seems frozen by shock and fear, until after the two bars of fading, the F-sharp quintuplet repetitions in the piano provide the energetic impulse to the twin chords taken from the beginning. Paralysis transforms into mobility, passivity turns into action, a possible pathway appears.

2. Attacks and action – Cutting techniques

Although this interpretation can be backed up by the formal construction of the first few bars (and at the same time may have its roots in the composer's biography)³ – the composer distances herself vehemently from a direct classification of her piece as a synaesthetic composition of fearful "looking" and "passing". "The quotes from Gelman's poem are meant only as symbolic elements and carry no descriptive or programmatic intentions whatever", she writes in her commentary, and further, "Each path has its own character: I. cutting, II. singable, III. aggressive, IV. danceable".

These indications are to be respected and can be implemented at the same time. They don't contradict our previous interpretations, but rather confirm the direction of our path. For nothing other than a symbolic-affective, analytic interpretation of the first six bars has been attempted. Programmatic music describes events; a "symbolic" approach analyses compositional procedures used to express ideas, gestures and emotions: harmonies and articulation, blocks of sound and textures, interfaces and

2 For example in *libres en el sonido presos en el sonido* (1997) for flute, clarinet, violin, Cello and piano, in *dos piezas para piano* (2001) and in *Soy de un país donde* (2002) for trumpet in C, horn, tenor/bass-trombone und bass-tuba in C.

3 Alluded to by the composer in a conversation with the author, though discretion prevents the disclosure of details.

layers, durations and dynamics, etc., which in turn can be examined for their physical/emotional, intellectual and social content (an acceptable method, particularly in regard to such a determinedly physical and critically communicative composer as Paraskevaïdis). And in reference to the piece's title and tone, the expressive content can be labelled: Paths, cutting; possibly meaning: cutting off, cutting into, incising, cutting through; but also breaking into, interrupting, contradicting; or even operating – surgical music on all compositional levels, propounding: through drastic events, that shock and paralyse – be it existentially, socially, privately or politically (for Paraskevaïdis not irreconcilable differences) – energy for new courses of action can be generated – a feasible interpretation of the opening. From a compositional point of view, this is manifested in the articulatory and dynamical sharpness of the two part chord, split up between piano and winds, in the antagonism of short, loud attacks and the long, fading resonance, in the contrasting proportions of at first 1:8 (one complex chord with 8 beats resonating) and 5:1 (quintuplet repetitions of a single note for the duration of one beat) – this being the stimulating impulse at the end of bar 3, subsequently leading into the proportion 2:11 (the chord repetition in the winds with 11 beats sustained by the piano's pedal). Expressed differently: a short point of the most extreme activity is followed by a long period of stillness and vice versa.

The image shows a musical score for measures 7-12 of 'Sendas I'. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Horn (Cor.), Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The score is in 4/4 time. Measures 7-12 show a dotted rhythm and Milonga pattern. The piano part features a complex chord with 8 beats resonating, followed by a quintuplet of single notes for the duration of one beat. The wind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Horn, Trombone) also feature complex chords and patterns.

Sample Notation 2: *Sendas I*, T. 7-12: Dotted rhythm and Milonga pattern.

In the second section, starting with the upbeat to bar 7, a new sort of “cutting” arises, bringing with it a new motive, or rather a new idea. The separation of left and right hand in the piano (tritone bracket in the one and minor third layering in the other) combined with a dotted rhythm, in this case taking on the form and function of a concentrated charge of energy, metaphorically: a flexibly elastic, tension-filled, even threatening drive, provokingly inciting a “passing” in the sense of Gelman’s verse. The rigorous tempo, quarter note equals 84, doesn’t come into its own until here. And the dotted figure can be understood as “tensión” in the widest sense of the word: a representation of body tension with strictness and structure.⁴ Established somewhere between the ceremonial and the sensational, the significance of the dotted rhythm includes such opposed concepts as dance and dirge, processional music and songs of protest, lullabies and songs of resistance. A prime example of the latter, an appeal for a change in course of action, is Hanns Eisler’s *Solidaritätslied*, referred to by critical composers of the *Rio de la Plata* area⁵ (5), in which the biting dotted rhythm is also discernible (although in a slower tempo).

The image displays a musical score for measures 19 through 24 of 'Sendas I'. The score is arranged for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The piano part is marked with a tremolo and has a tritone bracket. Dynamics include pp, ff, mf, and p. The tempo is quarter note equals 84.

Sample Notation 3: *Sendas I*, T. 19-24.

4 Coriún Aharonián in a conversation with the author on August 28th, 2011 in Montevideo.

5 A striking example is Coriún Aharonián’s Eisler-Hommage *Una canción* (1998) for flute, clarinet, viola, cello and piano.

What's more, the forceful dotting of the divided tension-chord leads straight into a rhythmical motive, that appears to be a cypher of Latin American identity: eighth note – quarter note – eighth note – quarter note is the rhythmic pattern commencing in bar 9 (to return in bar 22 in the bassoon), that is to say, two groups of three eighth notes, not thought of and felt as syncopation, but rather as the concept of a “rhythmischen Ternarität in Opposition zu einer Binarität”, ternary rhythm as opposed to a binary one, characteristic of Latin American music (Aharonián 1991: 61). This rhythmic gesture can be regarded as the basis of the Milonga – “pie de milonga”: “Este gesto melódico, que es probablemente el núcleo central de la milongaailable, aparece también en expresiones musicales de distintas regiones de América” (Aharonián 2007: 35). In search of a cultural identity beyond traditional European models, where the primarily binary divisions have a “square” musical “body”, the elastic milonga rhythmic pattern 3:3 or 3:3:2 (the main motive of *sendas IV: dancing*) with its “Gefühl der Vorausnahme oder Verzögerung der rhythmischen Unterstützung im musikalischen Fluss”, its feeling of rhythmical anticipation and delay in the musical flow (Aharonián 1991: 61) could be designated as the nucleus typical of Latin American composition, principally along the Atlantic coast.

IV. “y la libertad se convierte en un dolor en el cuerpo”

① (♩ = ca. 92 MM. bailable / tanzend)

* percutir con ambos pulgares sobre el borde de la tapa cerrada del teclado, en el centro.
/auf der Mitte des Klavierdeckels mit beiden Daumen schlagen.

Sample Notation 4: *Sendas IV*, T. 1-6.

However in *sendas I* this identity cypher remains in the background, inconspicuously introduced, not taking on its full dancing form until the fourth movement, after having gone through a whole process of cutting, singing, and violence – eloquent evidence of the historically reflecting, self-critical use of material typical of Paraskevaïdis. Her almost physically critical works are full of clashing contradictions: the familiar and the strange, European and Latin American musical thought, anger and tenderness, heights and depths, generating a musical dialectic as an insoluble, solified contradiction (“Dialektik als unauflösbarer, zuständlich gewordener Widerspruch”, Nyffeler 2002: 22).

The following synopsis of the formal sections may substantiate this statement.

3. Frames between “statics” and dynamics

Sendas I can be divided into three sections, more exactly into three form blocks, or frames, of static character but nonetheless, in a constant state of change, the thematic material being filtered and concentrated, alternating between short attacks, long sounds, repetitions and rhythmic figuration, introducing new parameters, splitting elements apart and building up polyphonic layers, in short, “presences” obsessively repeated and varied at the same time. The first one generates the next one, changes but remains faithful to itself – dialectic composing *par excellence*. To anticipate one of the results: although identical, the chord in bar 26 is not the same as it was in bar 1, but rather a carefully worked-out objective, whose gradual fade out is the long-prepared result of a stringent development.

Frame 1 Bars 1-6: Cutting tutti chord sfz, staccato – pedal; freezing – loss of energy – stillness; Energy-filled repetitive impulse F-sharp" (quintuplets – 5) – activating “seeing”, “fear”, paving the way.

Frame 2 Bars 7-15: Invigorating dotting and divided chord (9 x) – mi-longa cell;
Bar 8 *Intensifying I*: Chord attack + chord in dotted rhythm + extension in polyrhythmic layers / repetition texture 8:6;

Tutti chord held in the pedal F-sharp" – rhythmical formation with change of register and permutation – F-sharp"-repetition (9x) with pedal – long note in the upper woodwinds – all further development cut off by the piano chord with delayed "filter-shadow" in the repetitive structure 7:3:4 (upper woodwinds) – GP;

"passing" (movement), inactivity, increase in density of action and energetic impulses, piercing basic chord split up into its possibilities, variation of states and "presences" with the same basic material.

The musical score for Sample Notation 5, measures 13-18, is presented for a full orchestra. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Trumpet, Horn, Trombone) are active, with the piano providing a complex harmonic and rhythmic foundation. The piano part is characterized by a sustained pedal point on F-sharp, with other notes moving in a repetitive, dotted rhythm. The dynamics are marked with *mf*, *f*, and *ff*, indicating a crescendo in intensity. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Sample Notation 5: *Sendas I*, T. 13-18.

Frame 3 Bars 16-30: Continuation of the dotted rhythm (8x) with crescendo + repetition (3 + 5);

New energetic impulses / intensifying through dynamics and tremolo;

Bar 18 *golden mean* – Bar 19 ff. *Intensifying II*: extreme density of action, dynamics, energy, with interference between piano and winds – polyphony of events, gestures, elements: short – long, repeated,

rhythmicity – dotted rhythm + milonga formula in the bassoon and trombone;
 diverse connections, “paths” (solo, duo, quartet, tutti) – cut: piano chord bar 23 – bar 24 f. *Intensifying III*: wind crescendo up to the tutti chord bar 26 – ringing on – silence.

4. Attempting an interpretation

The summary shows an immense increase in intensity during the piece’s 3 form blocks in only one and a half minutes – and an extreme gesticulative expressiveness, that results from clear structural thinking. The well calculated scheme of lengths, proportions and bar numbers should be pointed out: the obsessive repetitions of the dotted figures and polyrhythmic repetitive textures seem almost serially organized. As becomes apparent from the synopsis, they can be found on a scale of 1 to 9, alluding to Fibonacci, as in the note divisions: 2:3:5:8 in bars 16/17. And the fact that the golden mean of the movement coincides numerically with the number of syllables in the epitaph taken from Gelman’s poem is surely not so much coincidence, as an expression of a structural perception, possibly unconscious.

More importantly however, out of this structural awareness a great deal of expression, a message, an “own project” (Adolfo Colombes) emerges. According to our analysis of the whole and of the details, we can formulate the following: out of the brilliant beginning, with its complex impulse and with the following resonance, the impulse, which seems to stab into the listener’s eyes and ears, and scares but simultaneously stimulates, Graciela Paraskevaïdis uses a structural “coming and going” – an increase and decrease of energy, silence and fullness, cuts and layers, destruction and concentration of sound – to produce a highly expressive, dialectic music, a music of states and processes somewhere between the rigidity of shock and a glimpse into the future. “but we fearfully look at the road passing by” – one path leads back, another leads on. Whilst Paraskevaïdis energizes her conceptual denial of the traditional idea of development or discourse (a typical stylistic element in certain trends of the Latin American avant-garde) with intensive bouts of stimulating “body”, and uses associative developmental logic in order to obtain varied appear-

ances of her thematic “presences”, she creates a new, personal music, less of an “archaic” but rather of *anarchistic structure*: the paradox of a musical-physical sculpture, standing still and moving at the same time, and carving a path toward manifold actions of solidarity. So the first “path” ends in a similar but again completely different openness compared with the biting opening chord: the destination- and transition-chord leads through a crescendo into an “angespannte Stille als provokanter Ausdruck von Widerstand”, a tense silence, which in itself is the provocative expression of resistance (Nyffeler 2002: 22).

The fact that Paraskevaïdis’ music of resistance not only involves powerful, active even aggressive traits, as in *sendas I* and *III*, but can take on many different guises, for instance melodic singing (*II*) and dance-like effortlessness (*IV*), is the best proof of her “challenging poetry of relentlessness and extremes – alternately lyrical, oppressive, playful as well as violent” (“anspruchsvolle Poetik der Strenge und der Extreme – abwechselnd lyrisch, bedrückend, spielerisch sowie gewaltig”, Corrado 2006: 2). A short look at the second movement should verify this.

5. Between heaven and hell

The tonal material of *sendas II* is just as sparse and also derived from the basic chord from the first movement, though in contrast to *sendas I*, it does without the biting tonal complexity in favour of melodic mellowness of an oboe/trumpet sound mixture, at first with the low E in the bassoon (in the second section with the addition of trombone and horn). Out of the merging of timbre-related solo instruments arises a modal sonority-melody with delicate unison meeting points and decorations, tritone tensions and semitone frictions, legato lines and leaps of sixth or seventh – seemingly a utopian gesture of the purest beauty. The tonal material is reminiscent of the roaming modality of Eastern European folksong, wavering between Lydian on C with an augmented fourth F-sharp, and Dorian on C with the perfect fifth F, minor third E-flat and minor seventh B-flat.

II. "preguntamos a qué otro infierno conducirá"

① (♩ = ca. 60 MM. cantable / singend)

Ob.

Tpt.

Fag.

Sample Notation 6: *Sendas II*, T. 1-11.

In bar 2 and 3 a Lydian-Mixolydian phrase with augmented fourth – F-sharp – and minor seventh – B-flat – is outlined, the so-called acoustical scale or “Podhalanská” scale used so often by Béla Bartók and Erwin Schulhoff. The yearning melodic upswing and falling tritone, the intertwinings and suspensions of the melodic lines, the modal tonal repertoire and related tone-colours producing amalgamation to a high degree, a utopian beauty in extreme contrast to the splitting sounds and activating gestures of the first movement (and possibly founded in the “kunstvollen melismatischen Gesang”, the artistically melodious singing of the Greek Orthodox liturgy, one of the composer’s early and treasured experiences; compare Nyffeler 2002: 20).

But that’s not all. The development of the wide melodic arc becomes increasingly chromatic – reaching total chromaticism in bar 11. Underlaid is an irregular ostinato pulse on the bassoon E, interspaced with rests. In bars 18/19 the trombone and horn reinforce the dark pulsation in eighth notes, dotted notes, half-note triplets, quintuplets etc. causing a predominance of low notes, which in turn influences the melody, freezing it on single notes (F-sharp – E, G – F-sharp).

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 43 to 48, and the second system covers measure 49. The instruments are listed on the left: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Tpt. (Trumpet), Cor. (Cor), Tbn. (Tuba), and Pno. (Piano). The piano part includes markings for *senza pedal* and *via sord.* (via sordina). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system ends with a repeat sign, and the second system begins with a repeat sign.

Sample Notation 7: *Sendas II*, 43-49.

From bar 43 on the piano adds its low E to the bass pulsation, and with its E^{'''} it assists the flute and clarinet in pinpointing high E^{'''}s, a silver lining on the horizon, and with dotted rhythms, sparks of hopefulness that give way to the outburst of rage, the tumultuous third movement.

III. "preferimos infierno en mano a cien volando"

① $\text{♩} = \text{ca. } 112 \text{ MM. agresivo / aggressiv}$

Fl. ff

Ob.

Cl. ff

Fag.

Tpt. ff

Cor. sfz *sempre*

Tbn. sfz *sempre*

Pno. ff

Sample Notation 8: *Sendas* III, T. 1-6.

“preguntamos a qué otro infierno conducirá”, is the epitaph from Gelman’s poem for *sendas II*, we ask to what other inferno it [the path from the first movement] will lead. Beauty freezes to shame over its own appearance and turns away in anger – this beautiful line could be interpreted as an arch spanning the open space between heaven and hell, between Utopia and restlessness – and shows: “sendas” reflects the composer’s wide structural-emotional spectrum, a composer whose alert, passionate but still down-to-earth view of reality can create such highly expressive, moving works, full of tenderness and rage – works that are simultaneously models of solidarity and cooperation and at the same time formulate new possibilities for assimilating and transforming the world; which way? – on to new paths, cutting, singing, aggressive, dancing.

References

- AHARONIÁN, Coriún (1991): "Gibt es eine lateinamerikanische Identität?". In: Hübener, Karl Ludolf/Karnofsky, Eva/Lozano, Pilar (eds.): *Weissbuch Lateinamerika. Eigenes und Fremdes*. Wuppertal: Peter Hammer, pp. 53-65.
- (1992): "Zurückgewinnen. Zur Tradition des Tangos und der Milongas am Río de la Plata". In: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 43, p. 49.
- (2007): *Músicas Populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.
- BEIMEL, Thomas (2002): "Zu einigen Kompositionen von Graciela Paraskevaïdis". In: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 94, pp. 25-32.
- CORRADO, Omar (2006): "Graciela Paraskevaïdis (Grundblatt)". In: Heister, Hanns-Werner/Sparrer, Walter-Wolfgang (eds.): *Komponisten der Gegenwart*. München 1992ff.: edition text + kritik.
- FÜRST-HEIDTMANN, Monika (1992): "Militancia cultural. Der lateinamerikanische Komponist Coriún Aharonián". In: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 43, pp. 39-43.
- GELMAN, Juan (1986): *Interrupciones II*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- MONTANARO, Pablo (2006): *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- NYFFELER, Max (2002): "Die Lateinamerikanerin Graciela Paraskevaïdis". In: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 94, pp. 19-24.
- WILSON, Peter Niklas (2005): "Kein Friede hat Musik für unentbehrlich erklärt. Zur resistencia cultural in der Musik von Graciela Paraskevaïdis und Coriún Aharonián". In: Lück, Hartmut/Senghaas, Dieter (eds.): *Vom hörbaren Frieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 286-301.

“...altre voci e risvegli...”¹

Las obras corales de Graciela Paraskevaídis sobre poemas de Cesare Pavese

Omar Corrado

En los dos primeros años de su estadía de perfeccionamiento en Friburgo, Alemania, Graciela Paraskevaídis compone un par de obras corales *a cappella* sobre textos de Cesare Pavese: *La terra e la morte* (octubre 1968), para coro mixto a doce partes y *E desidero solo colori* (octubre 1969), para doce voces femeninas (seis sopranos y seis contraltos, que pueden duplicarse).²

Pavese formaba parte activa del horizonte de lectura porteño desde principios de la década de 1950, cuando comenzaron a publicarse las traducciones de sus grandes novelas. Las de poesía fueron en cambio algo más tardías: *Trabajar cansa* fue dada a conocer por la Editorial Lautaro en 1961. Su poesía fue promovida, en particular, por la intensa actividad de traducción emprendida por el grupo Poesía Buenos Aires, que puso a disposición de los lectores locales los nombres más relevantes de la lírica contemporánea. Sin embargo, el vínculo de Paraskevaídis con esa obra se establece durante sus estudios de idioma italiano en la Asociación Dante Alighieri, que finaliza con las mejores calificaciones en 1963, lo que le vale una beca en Italia a comienzos del año siguiente.³ Este interés se enmarca en otros más generales: por un lado, los idiomas —además del griego de sus padres y del castellano argentino, dominará varios más desde su juventud—; por otro, y en relación con lo anterior, la literatura. En su obra —en especial en las compuestas entre 1968 y 1973— se convocan poetas insoslayables del siglo xx, en particular del ámbito germánico —Paul Celan, Karl

1 Pavese ([1952] 1993): “The cats will know”. En: *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Torino: Einaudi, p. 35.

2 Hasta el momento, la inspiración pavesiana registra una única aparición más en el catálogo de Paraskevaídis, como título de una obra instrumental: *...Il remoto silenzio* (2002), para chelo solo, tomado de un verso del poema “L’amico che dorme”, incluido en las *Poesie del disamore* (Pavese 1968: 15).

3 Paraskevaídis (1969). Comunicación personal, 23-9-2011. A este mismo ámbito pertenece otra pieza coral a cappella de la misma época: “...libertà va cercando”, con texto de *La Divina Commedia*.

Kraus, Hans-Magnus Enzensberger–, del republicano español –Miguel Hernández– y de Latinoamérica, en el cual la figura recurrente es, a partir 1975, de la del argentino Juan Gelman, en textos musicalizados y en versos citados como títulos de piezas musicales.

El análisis de estas tempranas piezas corales permite una aproximación al universo técnico y a direcciones conceptuales y estéticas de la compositora que se conforman en esa etapa de su producción y cuya matriz se proyecta hacia las que vendrán.

1. *La terra e la morte*

Para esta pieza la compositora utiliza fragmentos de poesías reunidas bajo el mismo nombre escritas por Pavese en Roma entre el 27 de octubre y el 3 de diciembre de 1945, publicados por primera vez en la revista paduana *Le tre Venezie* en 1947 y luego, póstumamente, en *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (Torino, Einaudi, 1951).⁴ Los dos números en que se divide la obra musical se basan en los notables poemas cuyo *incipit* es “Tu sei come una terra”, del 29 de octubre, y “Sei la terra e la morte”, del 3 de diciembre, respectivamente.

Las dos partes de la pieza se diferencian en numerosos aspectos. La primera es más breve (45 compases), musicaliza once versos confiados a un coro mixto a cuatro partes que cantan en emisión “normal”, con escasos desvíos hacia el *parlato* y los *glissandi*. Estos recursos se multiplican en la segunda pieza, más extensa (83 compases), en la que el coro se amplía a doce partes –tres por cuerda, con dos cantantes por parte–. Emplea 19 versos, dispuestos en configuraciones texturales diversificadas y con mayor inestabilidad del tempo.

1.1

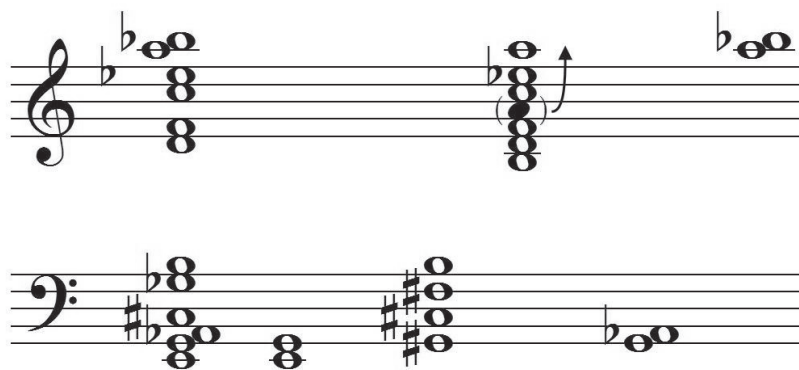
El texto de la primera parte es el siguiente:

Tu sei come una terra
che nessuno ha mai detto.

⁴ La información consta en la imponente versión anotada de *Il mestiere di vivere* realizada a partir de los manuscritos por Marziano Guglielminetti y Laura Nay. Estas poesías fueron inspiradas por Bianca Garufi, comunista siciliana que Pavese conoció en la sede romana de Einaudi (Pavese 2000: 483).

Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgnerà dal fondo
come un frutto tra i rami.
C'è un vento che ti giunge.
Cose secche e rimorte
t'ingombrano e vanno nel vento.
Membra e parole antiche.
Tu tremi nell'estate. (Pavese 1993: 12)

El material musical de base es un acorde que contiene el total cromático en registraci3n fija permanente a lo largo de todo el n3mero, dispuesto en un amplio espacio registral limitado por la quinta disminuida: mi2-sib5. En su organizaci3n interna, este acorde incluye una franja grave en las que predominan las cuartas y otra en el registro medio y agudo con dominancia de terceras menores (hay una tambi3n en el extremo grave), cuya superposici3n genera dos intervalos indirectos de quinta disminuida. Las 3nicas dos segundas menores aparecen en los registros extremos (sol-lab2/la-sib5). Estas forman, estructuralmente, un cluster, que ser3 el principio constructivo fundamental.⁵



Ej. 1: acorde en registraci3n fija; constituci3n interv3lica interna.

⁵ En adelante, llamaremos cluster a estos complejos, aunque su distribuci3n registral disuelva su significado primero de "racimo". En consecuencia, se reducen los intervalos a su m3nima expresi3n, a su contenido estructural: as3, 7as. o 9as. se consideran segundas, etc.

La pieza admite una división en dos partes de 27 y 18 compases respectivamente. Los primeros seis compases presentan los doce sonidos del acorde original organizado en tres grupos de segundas menores contiguas, material armónico predominante en toda la pieza. Cada cluster, disgregado en el espacio mediante grandes saltos registrales con sonidos prolongados y superpuestos, presenta su contenido en distinto orden, lo que permite la aparición virtual de otros componentes del vector interválico; la conformación real de cada situación resulta en consecuencia sumamente variable. Además del contenido de frecuencias, se diferencian asimismo por el segmento temporal que ocupan, la dinámica y el texto –las tres primeras palabras del verso inicial–:

Complejos	Alturas	Duración	Intensidad	Texto
A	Mi b a sol b	9 negras	<i>f</i> decresc.	Tu
B	si b a re b	11 negras + 3 corcheas	<i>mf</i> cresc.	Sei
C	(re) ⁶ sol a la	3 negras + 1 corchea	<i>F</i>	Come

Ej. 2: comienzo.

⁶ El re no responde al principio organizador general; pertenece al cluster anterior B, y sirve así de nexo entre ambos grupos.

El texto se deconstruye silábicamente y se reparte entre las distintas voces. En la partitura, la continuidad de las palabras es indicada por líneas rectas que conectan los sonidos sucesivos en los que se dividen los vocablos. Se introducen muy discretamente algunas formas de emisión menos habituales, como el *parlato* y el *glissando*. La dinámica está aplicada a cada ataque, pero se evita la discontinuidad extrema y la regulación numérica del serialismo, ya que se agrupa por lo general en breves zonas relativamente homogéneas.

Del punto de vista de las alturas, el desarrollo —a partir del sistema número 5— consiste en combinatorias cambiantes, caleidoscópicas, de segmentos de los tres grupos mencionados, lo que da lugar a nuevas superposiciones. Se forman así clusters con zonas filtradas en su interior, en una renovación constante de la materia armónica. La dialéctica se establece entonces entre el poder unificador de la registración fija y el cambio permanente y progresivo en la selección de alturas.

El comienzo de la segunda parte —compases 28 a 31— contrasta con lo anterior por la exposición monódica de los 12 sonidos del acorde base, distribuidos como *Klangfarbenmelodie* entre las cuerdas y conservando su registración original. Luego de un compás completo de silencio con calderón, la pieza merma su actividad, se concentra en acordes largos que se disgregan gradualmente y culmina con un complejo en crescendo y rallentando con los sonidos del grupo B sobre la palabra "Tu", la que abre el poema.

Las densidades cronométrica y polifónica son otras de las variables en juego e inciden en la articulación formal. Así, el final de la primera sección disminuye el número de ataques a dos por compás, aproximadamente la mitad del promedio.⁷ Un acorde en ataque sincrónico —el primero, si se exceptúa uno fugaz en el compás 3— cierra esta parte.⁸ Ambas densidades están por otra parte relacionadas con el volumen de texto que se despliega y en consecuencia con la voluntad de revelar o dificultar su comprensibilidad. En la temporalidad de la pieza, este parámetro contribuye a diseñar sus contracciones y distensiones internas, sus respiraciones expresivas, apoyadas por las frecuentes pausas generales de distinta duración y por la evolución dinámica.

7 El carácter de coda de la sección se acentúa por el cambio de velocidad, de negra=60 a negra=54.

8 El tercero y último se encuentra en compás 36. Su función es allí opuesta: abre la última sección de la pieza

1.2

Esta segunda parte toma dos siguientes fragmentos del extenso poema del cual provienen:

Sei la terra e la morte.
La tua stagione è il buio
e il silenzio. Non vive
cosa che più di te
sia remota dall'alba.

Quando sembri destarti
sei soltanto dolore,
l'hai negli occhi e nel sangue
ma tu non senti. Vivi
come vive una pietra,
come la terra dura.
E ti vestono sogni
movimenti singulti
che tu ignori. Il dolore
come l'acqua di un lago
trepida e ti circonda.
Sono cerchi sull'acqua.
Tu li lasci svanire.
Sei la terra e la morte. (Pavese 1993: 22)

A diferencia del gesto más unitario y compacto de la primera pieza, ésta, que tiene casi el doble de duración, multiplica los procedimientos en secciones contrastantes, interrupciones y cambios frecuentes. Se suceden doce indicaciones metronómicas, que van de negra=100 a su mitad, algunas válidas sólo para un acorde.

El *parlato* adquiere aquí un protagonismo que no tuvo en la pieza anterior. Ocupa toda la sección inicial y se inserta con fuerte presencia en el tejido de alturas fijas que conforma la extensa sección central —compases 44 a 58— En el primer caso, los procedimientos incluyen la composición de una masa en movimiento, a doce partes reales con ritmos estrictos, que pronuncian el verso inicial: “Sei la terra e la morte”. La unidad de pulsación (negra=100) se descompone en una densidad cronométrica promedio de cuatro ataques por pulso, expresados en valores de semicorchea, corchea de tresillo, corchea con puntillo, corchea y negra. Se produce así una materia en controlada ebullición, que se disuelve progresivamente. El verso vuelve a repetirse, ahora en ataques simultáneos y alternados de cada sílaba por cada cuerda, que se responden hasta coincidir en una sincronía general con los fonemas superpuestos del vocablo “terra” prolongado durante dos tiempos.

La sección siguiente procesa el *parlato* mediante procedimientos canónicos no estrictos, un modo regulado de producción de materia. El armazón estructural consiste en un doble canon a ocho partes, cuya disposición en la escritura remite a los procedimientos tradicionales del trocado, relativizados por la ausencia de alturas fijas.

Ej. 3: compases 7-9.

Toda esta primera parte, compuesta integralmente con este tipo de emisión vocal, que llega hasta el número 6, se cierra con un *tutti*, un ataque simultáneo con los fonemas de “morte”, que responde así, a distancia, al anterior sobre “terra”, con poco más del doble de aquella duración.

La obra prosigue con la textura que había sido expuesta en la primera pieza, es decir, la presentación fracturada del texto entre distintas voces que instalan un contenido armónico en registración fija, recorrida por grandes saltos registrales. Las diferencias son, sin embargo, considerables. Aquí el material armónico no es ya el cluster unificador del primer número, sino que se compone específicamente para cada situación, en no menos de dieciocho campos armónicos de muy distinta conformación. Algunos poseen el total cromático —compases 16-21; 28-33; 61-66; 67-69; 70-72— o casi —los 11 sonidos de compases 74-75—. Otros presentan den-

sidades menores y organizaciones interválicas internas más perceptibles –las terceras de compases 32-35; las séptimas de compás 76–. En todos los casos, la registración fija es válida solamente para cada acorde, lo que provoca una movilidad registral mayor, subrayada además por un tratamiento más específico de las voces por género –masculinas o femeninas– o por cuerda –compases 28 a 41– y de cruzamientos de alturas entre los distintos registros –en particular, en los acordes–. El crecimiento del dispositivo en este número, es decir, la disponibilidad de doce partes reales, cada una con dos intérpretes, permite un deslizamiento por contigüidad o contraste entre densidades polifónicas diferenciadas.

Se encuentran elaboraciones particulares dentro de esta textura oblicua. Por una parte, se insiste en acordes prolongados que sostienen las intervenciones más breves, en zigzag, por las que transcurre el texto. Por otra, variante de la anterior, se incrustan en estas espacializaciones inestables, pedales con sonidos duplicados al unísono –entre dos cuerdas, como en compases 43-44, o en una misma cuerda– que se realimenta y crece por la suma de ataques sucesivos sobre el mismo sonido –compases 49 a 57–. Mencionábamos más arriba la incorporación de las configuraciones del *parlato* en esta textura, lo que modifica y complejiza considerablemente el resultado sonoro.

Por única vez, aparece un texto hablado sin ritmo fijo –los bajos en compases 65-66–, acompañados por franjas de acordes progresivamente superpuestos en las demás voces.

La trama predominantemente polifónica del discurso se interrumpe en varias ocasiones por dos vías. La primera es el silencio completo, de diferente longitud, cuya aparición se incrementa hacia el final. La otra es la cristalización en acordes tenidos, cantados por la totalidad de las voces.⁹ La situación de mayor impacto, por su diferencia con el contexto, es la del final de la página 10 (compás 41): un unísono sobre el do central que se transforma en un cluster integral –todas las frecuencias cromáticas de sol 3 a fa# 4– con la palabra “silenzio” distribuida silábicamente entre las partes, en ppp. Este tipo de cluster había sido ya presentado en compases 22-24.

9 Se trata en realidad de una puesta en altura de los acordes hablados de la primera sección, que los prefiguran.

Handwritten musical score for voices and piano, measures 55-57. The score is for Soprano 2, Alto 2, Tenor 2, and Bass 2. It features complex rhythmic patterns and lyrics in Italian. The lyrics include: "co-me vi-ve u-na pie-tra co-me la-te tra-du-ra", "co-me vi-ve u-na pie-tra co-me la-te tra-du-ra", and "co-me vi-ve u-na pie-tra co-me la-te tra-du-ra".

Ej. 4: compases 55-57.

Allí, las dos sílabas de “terra” se emiten en dos clusters con alturas y registración idénticas pero por movimiento semitonal de cada voz se obtiene una diferente disposición entre las partes en el segundo: el resultado es una modificación tímbrica, de color. Otro momento relevante en este sentido ocurre en la reiteración del verso inicial, aunque con una modificación textual introducida por la compositora, que sustituye “terra” por “vita” –compases 74-75–.¹⁰ Aquí, a partir de la tercera menor si-re en el registro central, se van agregando voces por pares, en movimiento contrario, hasta cubrir un extenso registro –la quinta disminuida mi2 a si b5, sólo alcanzado una vez en el recorrido anterior (compases 55-57– con once sonidos del total cromático –falta el re b–). Este proceso de acumulación invierte el de vaciado empleado en el acorde anterior, sobre la palabra “svanire”, consistente en la disolución gradual del centro hacia los extremos,¹¹ de un acorde integral formado por la superposición de cuatro clusters de

10 “Sei la vita e la morte” es en realidad el verso inicial de otro poema de Pavese, *You, Wind of March*, escrito el 25 de marzo de 1950, incluido también en *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, pp. 30-31.

11 Este proceso invierte, a su vez, el utilizado en compases 25-27, sobre “morte”, donde el filtro se aplica desde los extremos hacia el centro.

tres sonidos, uno por cuerda. Los dos acordes siguientes, reservados a los términos “terra” y “morte”, separados por extensos silencios, reducen drásticamente la densidad y el registro —la séptima solb3-fa4 en el primero, el cluster central de sib a reb en el segundo—.

El brevísimo acorde final, un ataque *fff* en semicorcheas sobre la última sílaba de “morte”, se abre nuevamente en un complejo constituido por los sonidos la2, lab 3, mi4, mib5. Sumado a las intensidades diferentes aplicadas a cada evento y a las interrupciones de los silencios, esta sección final concentra un alto grado de cambio que repercute sensiblemente en la dramaticidad de la pieza. Estos largos planos acórdicos que congelan provisoriamente el discurso sostienen y revelan con mayor claridad los términos que condensan la oposición semántica clave del poema: *terra, vita/ silencio, svanire, morte*. El texto es sometido en el proceso compositivo a distintos niveles de comprensibilidad. La mayor transparencia se consigue en el *parlato* de compases 64-65 y en el solo de tenor de compases 58 a 62. Modula en ocasionales claros de la textura que dejan oír palabras a descubierto —“il dolore” en compás 47— y llegan a la opacidad cuando el verso estalla y sus astillas se superponen en las distintas napas del dispositivo.

2. *E desidero solo colori*

Agonia, el poema de donde se extraen los versos utilizados en esta pieza, forma parte de las poesías de los años 1933-1935, que Pavese envió a la editorial florentina Parenti en 1934, como parte de *Lavorare stanca* que se publica en 1936. El poema, sin embargo, se contó entre los censurados en esa ocasión y no verá la luz hasta la edición de Einaudi de 1943 (Pavese 2000: 437, 508). Los versos retenidos para esta pieza son el primero y los dos finales de la última estrofa:

E desidero solo colori.
Ogni nuovo mattino
uscirò per le strade
cercando i colori. (Pavese 1964: 36)

System 24

Handwritten musical score for System 24, measures 71-75. The score is for a vocal ensemble with Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Tenor), and Bass (Bass) parts, each with two staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'f'.

25

Handwritten musical score for System 25, measures 76-79. The score is for a vocal ensemble with Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Tenor), and Bass (Bass) parts, each with two staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'f', and 'cresc.'.

Ej. 5: compases 71-79.

En las notas que acompañan el manuscrito de esta partitura la compositora consigna que el texto se emplea aquí “desprovisto de su contenido semántico original” y se basa en el “aprovechamiento de sus elementos sonoros propios”. No obstante estas restricciones, el texto cumple diferentes funciones. Por una parte, instala nuevamente el nombre del autor. No se trata de una combinatoria anónima o neutra; remite al universo lírico del poeta, en manifiesta continuidad con la obra coral precedente, con la que establece sin embargo un contraste evidente a nivel del significado de los versos retenidos: un breve y luminoso optimismo¹² sustituye aquí la reflexión mítico-existencial de *La terra e la morte*. En el transcurso de la obra aparecen retazos inteligibles del texto, cuyo contenido puede suscitar una analogía entre el poeta que busca colores y el músico que busca sonidos, según manifestara la compositora más adelante (Paraskevaïdis 1996: 6). Por otra, constituye una reserva de la cual extraer elementos compositivos en al menos tres niveles: el material fonético, algunas estructuras rítmicas y el armazón formal. En este último plano, como se indica en las notas mencionadas, cada una de las seis secciones de la pieza es delimitada por el trabajo sobre un verso. Los tres primeros se reiteran en el mismo orden y el último se adosa al tercero en el segmento final: 1-2-3-1-2-3/4.

De los “elementos sonoros propios” del verso se extraen y acentúan contenidos vocálicos particulares para la composición de los formantes del sonido, mediante la mayor densidad de apariciones o por sonidos prolongados sobre determinadas vocales. La tipología podría sintetizarse de la siguiente manera:

- la utilización exclusiva de las vocales contenidas en el verso. Así, la emisión de los dos primeros aparece sostenida por pedales sobre sus vocales propias: EIO y AIOU, respectivamente;
- el empleo de las vocales de una sola palabra: OI de “colori” en el final;
- en los sonidos largos, exclusión o agregado vocales en relación con el verso, como en la tercera sección: AEIO, evitando la U de “uscirò” e incorporando la A. Un procedimiento similar ocurre en la quinta sección, página 7;

12 Este registro expresivo es consecuencia de la extracción de esos versos particulares de un poema marcado por “una fuerte subjetividad confesional”, en el que “late la angustia de la llegada de la madurez en soledad” (Castelli 1972: 146-147). En la citada edición de Einaudi, los comentarios al poema señalan incluso que la primera idea del autor fue la de narrar el suicidio de una joven, en tercera persona (Pavese 1964: 151).

- la emisión en *bocca chiusa*, sola o superpuesta a las anteriores;
- la dinámica sfz en los sonidos muy breves o sfz-p en los prolongados actúa sobre los transientes de ataque y en consecuencia sobre la resultante tímbrica. Al igual que los sonidos en *bocca chiusa*, estas acciones funcionan como recursos eficaces para el modelado de la materia, a lo que contribuyen las intensidades, la densidad efectiva y la combinatoria entre voces graves y agudas.

La disposición final obedece a la siguiente organización global de las sonoridades predominantes:

EIO / AIOU / AEIO / *b. ch.* / EO / AOI / *parlato* / *b. ch.* / O / OI / AOI / AEIO
+ *b. ch.*

Se observa que esta trama vocálica no coincide necesariamente en sus límites con la organización formal, sino que le sobreimprime otra red estructural de duración cambiante, basada en la elaboración localizada de distintas zonas de "colores", con algunas particularidades: solo dos configuraciones se reiteran; una sola posee la U; todas contienen la O; la E desaparece de la zona central. Dado que

las palabras, especialmente sus vocales, *orquestran* la música [y que] dependiendo de la vocal [las] resonancias espectrales pueden ser relativamente bajas, graves y oscuras; o altas, agudas y brillantes (Cogan 1984: 27),

este factor es estructural en la concepción sónica de la pieza.

La selección de alturas avanza, sinuosamente, del unísono inicial al total cromático de la sección final, con numerosas estaciones intermedias. Las armonías consisten en clusters cromáticos cerrados, en los mismos sumados a otras organizaciones más diatónicas, generalmente en el registro agudo, o bien en acordes de distinta conformación interválica. Los campos armónicos se disponen en sonidos o acordes prolongados, o en recorridos contrapuntísticos: a dos voces reales (segunda sección, página 4) o por superposición de líneas con lentos movimientos melódicos imitativos de segundas (tercera sección, páginas 4 y 5). La registración fija se aplica a cada complejo armónico.

El tritono se jerarquiza en esta pieza por distintas vías.¹³ Una de ellas es el límite establecido en diferentes situaciones: en el dúo de la segunda sección (sol-do#) y en el acorde integral del final (la-mib), separadas estas por una octava. Este acorde en registración fija se organiza estructuralmente en dos núcleos de clusters contenidos en sendas terceras mayores en los registros inferiores, separados por una tercera menor (la-do#/mi-sol#), con una tercera mayor que los separa a su vez de los tres sonidos más agudos (do-re-mib).¹⁴ El movimiento interno de las voces ilumina progresivamente los pares de tritonos que pueden formarse con ellos: lab-re; sib-mi; si-fa; fa#-do; do#-sol; la-mib.¹⁵



Ej. 6: acorde integral del final; constitución interválica.

Otro recurso empleado en esta pieza es el de los pedales. Aparecen aquí como núcleos relativamente breves y estáticos, de uno o más sonidos, de duración variable que sostienen el movimiento de las otras voces. Su grado cero es el empleo al descubierto, como elemento único del discurso en su comienzo: un unísono realimentado por la rítmica iterativa, celular, articulada por el texto, que le proporcionan distintos grados de rugosidad, e integrado a procesos de aproximación y alejamiento mediante la modulación dinámica.

13 En adelante, nos referiremos a este intervalo indistintamente como cuarta aumentada o quinta disminuida.

14 Como se observa, las terceras ingresan al sistema de manera menos expuesta. Encuadran asimismo los extremos de clusters o conjuntos interválicos anteriores: el segmento *bocca chiusa* de página 5 (cluster mi-sol), la primera parte de la sección de contraltos (cluster la-do#), la parte superior de este acorde final.

15 Algunas de estas cuartas aumentadas están prefiguradas ya como movimiento melódico en la sección de sopranos, en página 7.

A

Ej.7: comienzo.

La cantidad de procedimientos empleados es considerable para una pieza de aproximadamente ocho minutos. Se da aquí un doble juego de permanencia y cambio. Por un lado, la selección de un dispositivo homogéneo –voces femeninas– y de la registración fija parcial, aseguran una plataforma relativamente estable en la cual inscribir las diferencias. Por otro, los contrastes de densidad, las duraciones variables de los procesos, la modificación constante de las envolventes vocálicas, la inestabilidad de los campos armónicos, el comportamiento dinámico operan en el sentido contrario, componiendo una materia en constante transformación. Otra manifestación de esta oposición es el de las velocidades fenomenológicas de los acontecimientos sonoros según el nivel desde el que se observen: un

macro-tempo de evolución lenta, en las articulaciones formales mayores; otro, de mayor movilidad, en las menores, en el detalle. De estas fuerzas contrapuestas, de los montos de energía que liberan o restringen emerge la particular eficacia expresiva de la pieza.

La partitura indica la disposición de los cantantes, en semicírculo, en el espacio de ejecución. En algunos momentos de la obra, la distribución de los sonidos entre los cantantes se basa en calculados efectos de localización y/o movilidad real del sonido resultante. Así, en el pasaje *bocca chiusa* que comienza en página 8 se “barre” sistemáticamente el espacio desde los extremos hacia el centro. En otros casos, los recorridos son más accidentados pero la dirección general se conserva, como en la conformación del acorde final, en este caso desde el centro hacia los extremos.

En relación con *La terra e la morte*, la pieza coral que la precede exactamente en un año, *E desidero solo colori* aparece más marcada por el desarrollo de una imaginación acústico-sensorial, lúdica en algunos aspectos, que por lo dramático que presidía aquella. Inciden en ello las características de los textos y su uso: por un lado, un poema extenso que se profiere a lo largo de la pieza y da lugar a un decurso fuertemente seccional, de agudos contrastes texturales y tensiones derivadas de los grandes saltos de la polifonía oblicua. Por otro, cuatro versos que proveen la reserva fónica para explorar de manera progresiva y controlada las posibilidades tímbricas de una materia en movimiento.

3. Conclusiones

En estas piezas se afirman ya, tempranamente, decisiones de lenguaje que, moduladas por diversos factores y contextos, mantendrán sin embargo una notable coherencia en lo sucesivo y se constituirán así en marcas estilísticas persistentes en la obra de Graciela Paraskevaídís. Se manifiestan en distintos niveles del discurso.

Una de ellas, en el plano del vocabulario de base, es la presencia intensiva del intervalo de cuarta aumentada que tuvimos ocasión de analizar en numerosos momentos de estas composiciones.

Otra, más general, consiste en fundar el acto compositivo en el sonido como punto de partida. De su conformación y relieves, de las direcciones que sugiere, de las trayectorias a que se lo conduce –y no de sistemas apriorísticos– surge la arquitectura de la pieza. Las relaciones entre niveles

micro y macro, que obsesionaron a la generación serialista, se establecen aquí fuera de aquellas grillas numéricas: se define, entre otros factores, a partir de los distintos grados de movilidad aplicados a cada nivel del edificio formal, en un calculado juego con el par estático-dinámico. A ello contribuyen los modos de articulación de las secciones, integradas a procesos continuos o bien, prioritariamente, por cortes netos.

En relación con lo anterior se encuentra la reflexión y práctica espaciales. En primer lugar, el espacio aparece como derivado metafórico del registro: un plano que se ocupa o se desaloja a través de la distribución y movimiento de densidades variables —masas, líneas fracturadas, silencios—. Luego, por la disposición efectiva de las fuentes, ese espacio cobra una dimensión física y deviene una variante estructural de la composición: el sonido se desplaza en el área de ejecución según un plan asociado al contenido sonoro real y al aprovechamiento de los efectos que su distribución habilita. El paso siguiente será catapultar esta búsqueda al espacio total en el que se ejecuta la obra, cuya capacidad resonante será la condición misma de su productividad, lo que ocurrirá en *Schatten* (1970), para soprano y barítono.

Diseño del sonido, temporalidad y espacio aparecen entonces como coordenadas fenoménicas esenciales de la concepción en esta música. El nexo con el pensamiento y la obra de Edgar Varèse resulta evidente en este sentido y ha sido reivindicado en numerosas oportunidades por Graciela Paraskevaídis, al igual que el vínculo con Luigi Nono, a quien conoció en 1967 (Paraskevaídis en Nyffeler 2002: 20).¹⁶ En las obras corales que estudiamos, y en particular en la primera de ellas, la recepción de Nono se manifiesta en las conductas vocales, las texturas,¹⁷ la elección y el tratamiento de los textos, la expresividad.¹⁸

16 En el mismo texto la compositora se refiere a su relación con la música de Varèse, a cuyas relaciones con América Latina dedicó importantes estudios musicológicos (Paraskevaídis 2002; 2006).

17 En efecto, podrían aplicarse aquí las categorías formuladas por Stoianova para el estudio del uso de la voz en *Il canto sospeso* de Luigi Nono: de-linearización, prosemización, melodía espacial polítmbrica (Stoianova 1987).

18 Es muy probable que los modelos hayan sido piezas corales *a cappella* de Nono como *Sarà dolce tacere* (1960), —sobre un poema de Pavese incluido, también, en *La terra e la morte*—; el segundo número, para la misma plantilla, de *Il canto sospeso* (1956) o bien *Ha venido. Canciones para Silvia* (1960), para soprano y coro de seis sopranos —sobre un poema de Antonio Machado—. En lo relativo a la percepción de la semántica del texto, la compositora parece coincidir aquí con la concepción de Nono según la cual ello

En este contexto, importa señalar la autonomía y el valor estético intrínseco de las piezas que analizamos: la compositora reflexiona, integra, descarta, combina incitaciones de la más absoluta contemporaneidad, provenientes de las zonas más dinámicas del universo musical de los años 60 e inscribe en él una obra nueva, personal, completa en sí misma y abierta a la vez hacia las exploraciones que vendrán.

Bibliografía

- CASTELLI, Eugenio (1972): *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Buenos Aires: Pelamar.
- COGAN, Robert (1984): *New Images of Musical Sound*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- DE BENEDICTIS, Angela (s.f.): “Can text itself become music?: Music-text Relationships in Luigi Nono’s Composition of the Early 60s”. En: <www.ex-tempore.org/aidb/aidb.htm> (28.11.2011).
- NYFFELER, Max (2002): “Zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Die lateinamerikanische Komponistin Graciela Paraskevaïdis”. En: *MusikTexte*, 94, pp. 19-24.
- STOJANOVA, Ivanka (1987): “Testo-musica-senso. *Il canto sospeso*”. En: Restagno, Enzo (ed.): *Nono*. Torino: Edizione di Torino, pp. 126-142.

Fuentes

- PARASKEVAÏDIS, Graciela (1968): *La terra e la morte*, copia de la partitura manuscrita.
- (1969): *E desidero solo colori*, copia de la partitura manuscrita. Ambas partituras nos han sido gentilmente proporcionadas por la compositora.
- (1996a): Texto del *booklet* que acompaña el CD *Magma*, Tacuabé, T/E 26, pista 2.
- (1996b): *E desidero solo colori*, grabación del Coro de Cámara de la Hochschule für Musik Freiburg, dirigido por Herbert Froitzheim. CD *Magma*, Tacuabé, T/E 26, pista 2.
- (2002): “Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo”. En: *Revista Musical Chilena*, 198, pp. 7-20.
- (2006): “Edgar Varèse visto de América Latina. Nuevos documentos epistolares”. En: *Revista Musical Chilena*, 205, pp. 44-69.
- PAVESE, Cesare ([1943] 1964): *Lavorare stanca*. Torino: Einaudi.
- (1968): *Poesie del disamore*. Torino: Einaudi.
- ([1952] 1993): *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Torino: Einaudi.
- ([1952] 2000): *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*. Torino: Einaudi.

implica “la comprensión e inteligibilidad de la música con todas las cuestiones derivadas de la capacidad de la percepción acústica, [...] de la capacidad de comprensión del hecho musical nuevo en su especificidad técnico-expresiva” (De Benedictis, sf).

Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana*

Chico Mello

1. Identidad compositiva y cultural

El desarrollo de identidades compositivas depende íntimamente de la identidad cultural. Al igual que con el desarrollo de la identidad personal, el confronto con modelos desempeña un papel primordial. Mientras que en el desarrollo personal está en juego principalmente el conflicto mimético entre las generaciones, en la identidad cultural se trata de confrontación histórica y geopolítica entre las regiones del mundo, entre naciones y entre grupos étnicos. Los procesos miméticos determinantes en la identidad artística –identificación, imitación, competición (deseo mimético), apropiación, adaptación (mimesis pasiva), auto-creación (mimesis activa)– tienen lugar en un contexto que es determinado por la cultura.

Obviamente, la búsqueda de un/a compositor/a por una “auténtica” identidad es una característica de la cultura occidental. En subculturas occidentales como en la música popular urbana, jazz y música improvisada esta búsqueda es menos individual que en la clásica música “seria”, y se da de manera más colectiva, una vez que la identidad del grupo es más decisiva. En otras culturas, en las que no hay la distinción entre compositores/improvisadores/músicos, la búsqueda de lo personal se lleva a cabo dentro de un sistema colectivo y no exclusivamente en el desarrollo de un lenguaje musical personal.

2. Mimesis a la constitución sociocultural

A un/a compositor/a latinoamericano/a de la llamada Música Nueva, los mecanismos miméticos de representación y poder entre colonia y metrópolis no siempre son muy conscientes. A ese respecto pocos compositores

* Versión en español, reducida y modificada, de las últimas secciones del capítulo III de mi tesis de doctoramiento (2008): *Mimesis und musikalische Konstruktion*.

fueron tan sensibles y claros en sus obras, esclarecedores y polémicos en su discurso como Coriún Aharonián.

Para él, componer en Latinoamérica es una actividad de resistencia cultural y de construcción de identidad. En este sentido cree que la resistencia requiere contramodelos, si se quiere invertir la dirección de los procesos miméticos. Y esto presupone por parte de los compositores un conocimiento actualizado acerca de los modelos de los centros de poder, de manera que la música contemporánea, originalmente de origen europeo, refleje la realidad latinoamericana. Así, la música culta en Latinoamérica debe, como una representación sonora de la diversidad de las culturas musicales, sonar diferentemente que en Europa – ella debe ser mestiza. Menos que un nuevo folclore, este concepto defiende una descentralización de las jerarquías musicales: mientras que el folclorismo representa el predominio de una anacrónica música europea, los recientes logros formales y tecnológicos de Europa sirven en este concepto para el establecimiento de puentes entre diferentes culturas musicales.

El arte europeo del siglo xx poco a poco cuestionó el poder centralizador de sus propias convenciones y estructuras gramaticales. Piénsese aquí en el proyecto desterritorializador del arte moderno (dadaísmo, surrealismo, expresionismo abstracto, fluxus), que decisivamente influyó el pensamiento pluralista postmoderno. Este cuestionamiento de sus propias reglas y jerarquías, que siempre condujo a nuevos experimentos con nuevos materiales y estructuras, marcó el desarrollo de la música del siglo xx. Este aspecto reflexivo está en una relación mimética con la realidad: el mundo simbólico producido en el arte reacciona ante el mundo social, llamando la atención para otros modos de percepción y consecuentemente nuevos accesos al mundo “real”, pudiendo con esto contribuir en la generación de modelos sociales alternativos.

Conscientes de la estrecha relación entre las estructuras sociales de poder y las estructuras musicales, Aharonián y algunos compositores de Latinoamérica, en vez de imitar los modelos europeos, relacionan el enfoque experimental con un espíritu de resistencia política. En este sentido, como una instancia de reflexión mimética, la música podría favorecer una distribución más simétrica del poder en las relaciones socio-culturales. Todavía, para evitar el peligro de subordinación jerárquica a la cultura europea –como acontece en el folclorismo– es importante, en esta actitud experimental libertadora, el reconocimiento y la aplicación de los principios estructurales característicos de otras culturas. Esto trae consigo ras-

gos paradójicos, ya que la música experimental (la “libertadora”) proviene de una subcultura de izquierda de la cultura europea, en que las fronteras internas no siempre son muy claras. Debido a esto, la imitación estricta pero no crítica de esta actitud experimental puede enmascarar otras formas de dominación.

La cuestión básica es ¿cómo posibilitar el surgimiento de una música mestiza sin que una cultura musical —a saber, la europea— domine las otras y como reducir al máximo la explotación y la apropiación cultural? Hay dos factores que complican este proceso. En primer lugar, el hecho de ser esta música compuesta por compositores formados en música europea. En segundo lugar, el hecho de ser esta música tocada en festivales de música contemporánea, tanto en Latinoamérica como en Europa, donde a menudo, como lo fue en la época de los nacionalismos musicales, es recibida y clasificada como “exótica”. El primer factor puede ser atenuado si el/la compositor/a conoce y aprende bien las culturas musicales que pone en juego —mejor aún, si él/ella pudiere reconocerlas en sí mismo, en su ser mestizo. En cuanto al segundo factor, con el aumento de la movilidad entre las categorías musicales y con la interdisciplinaridad característica de las nuevas generaciones artísticas, surgen cada vez más espacios de presentación no comerciales. En ellos, la distinción entre alta y baja cultura, es decir, entre la música experimental y la música popular tiende a ser abolida. Como signos de “exceso mimético”, que, según el antropólogo Michael Taussig, caracteriza la postcolonialidad, estas fronteras móviles permiten la construcción de la identidad artística con una distribución del poder más simétrica entre las culturas, aunque esta movilidad sea impulsada por los beneficios económicos que llevan al capitalismo global, o sea, a la cultura occidental.

Elaborar y apropiarse de la cultura europea experimental manteniendo al mismo tiempo una ligación con las culturas musicales locales buscando establecer contra-modelos se asemeja a la estrategia del movimiento modernista brasileño de los años veinte: el canibalismo cultural como una metáfora para un complejo proceso mimético:

Cuando el tema canibalismo [...] circuló entre los surrealistas parisienses, también estuvo presente una pareja que luego reconoció en esto una oportunidad de generar para sí una inconfundible identidad. El poeta modernista Oswald de Andrade y la pintora Tarsila do Amaral, propagaban entonces el supuesto canibalismo de los indios brasileños [...] como una metáfora para su meta personal: Devorar a la vanguardia parisina para encontrar un camino propiamente brasileño hacia la modernidad. (Mello 2008)

Esta fructífera estrategia mimética buscaba, con su irónico distanciamiento, una proximidad a las capas reprimidas del imaginario cultural brasileño, de tal manera que la cultura del conquistador, del “enemigo”, pudiese servir como fortalecimiento en la construcción de la cultura artística brasileña. Esta metáfora se mostró longeva – varias generaciones de artistas se remiten a ella. En el debate internacional sobre la identidad cultural en el contexto de la movilidad actual y de la relación entre centro y periferia, esta metáfora ganó una nueva relevancia.

Dos posiciones se distinguen en esta discusión. La primera defiende que, debido a la fluidez excesiva de las identidades, la autenticidad cultural ya no es posible: “La metáfora canibalística es, junto con el recycling, hibridismo y translatio [...] un concepto clave para el intercambio cultural” (Mello 2008). Lo que es común a estos términos es el hecho de “cuestionan categorías como original, copia, pureza, autenticidad y origen, al mismo tiempo en que destacan el momento creativo de la citación, traducción y imitación”. “Devorar a el enemigo” no serviría más a la creación o manutención de la autenticidad cultural.

La segunda posición reconoce que, a pesar de la intensificación de los intercambios culturales, es todavía posible de encontrar inevitables huellas de origen y autenticidad. Esto se relaciona con el aspecto paradójico de la facultad mimética. En el proceso de formación de la identidad, la constante oscilación entre mimesis y alteridad es pasible de ser manejada, aunque que de forma limitada. Por tanto, una tarea no tan fácil:

Pulling you this way and that, mimesis plays this trick of dancing between the very same and the very different. An impossible but necessary, indeed an everyday affair, mimesis registers both sameness and difference, of being like, and of being Other. Creating stability from this instability is no small task, yet all identity formation is engaged in this bracing activity in which the issue is not so much staying the same, but maintaining sameness through alterity. (Taussig 1993: 129)

Taussig se refiere aquí a la paradójica pero efectiva resistencia cultural de los indios Cuna (norte de Colombia y Panamá), cuyas “historias” han abordado desde diversas perspectivas miméticas. Taussig sigue:

The available histories of the Cuna shed strange light on the logic of this process, for by remaining resolutely “themselves”, resolutely *alter vis à vis* old Europe was well – note clearly – its black slaves, the Cuna have been able to “stay the same” in a world of forceful change. (Taussig 1993: 129)

Para mantener esta igualdad (sameness), la “canibalística” absorción cultural del enemigo —es decir, de la alteridad— es una estrategia que puede generar autenticidad. Por otro lado, a pesar de toda la movilidad de nuestro tiempo, formas innovadoras de lidiar con la autenticidad siguen siendo vinculadas a un lugar específico. Una de estas formas innovadoras, a mi entender, sería la auto-observación en el sentido de una auto-etnología.

3. Coriún Aharonián

Como hijo de una familia de inmigrantes que sobrevivieron al genocidio armenio de 1915, Coriún Aharonián fue desde muy temprano sensibilizado para el tema de la identidad cultural.

Para algunas de las obras musicales de Coriún Aharonián puédese contar una historia. Ella trata de la violencia y resistencia, del poder, opresión y de los intentos de rebelión, inicialmente vacilantes y aislados que poco a poco tornan-se más fuertes, arrojados y perseverantes. Así por ejemplo, la obra “Música para cinco”, compuesta en 1972, muestra indicios de la guerra interna vigente en su país entre la violencia estatal y grupos revolucionarios, haciendo referencia tanto a la lucha por la (sobre-) vida en tiempos amenazadores como a la historia personal del autor. (Mello 2008)

Aharonián es un compositor con formación europea que se acerca miméticamente tanto de la música de la nativa población hace mucho tiempo diezmada como de la música popular uruguaya, la cual el conoce bien, a través de su contacto con músicos como arreglista. Su referencia a estas culturas musicales es ética: a través de su música él deja “hablar” otras voces culturales. Él conoce bien esas voces y las escucha en parte en sí mismo y en su entorno inmediato. Ellas son elaboradas en su práctica compositiva de manera que algunas de sus características sirven de base para sus ideas estructurales.

Se podría decir que su música experimental suprime la primacía de los cánones de composición occidental y establece una igualdad entre las gramáticas musicales. El aspecto mimético de su música puede ser observado en varios niveles:

- 1) La estructuración musical hace referencia al aspecto social: los diversos materiales funcionan como actores, que corresponden metafóricamente a actores sociales y culturales, mismo sin haber una intención programática previa. Diferentemente que en Cage, donde el aspecto

político consiste en la eliminación de la instancia controladora central –independientemente del material– en Aharonián es importante tanto la reconocibilidad de los “actores” culturales como también el equilibrio de sus posiciones.

- 2) En la música de Aharonián suceden representaciones sonoras en varios parámetros. Las estructuras formales y figuras utilizadas se revelan como duplicaciones, como signos de una música ya no más presente. Así, figuras rítmicas del tango, funcionan no como tango mismo, sino como signos icónicos, o sea, como referencia a una otra música.
- 3) La estaticidad en combinación con repetición, silencio y dinámica “piano” crea una atmósfera de ausencia, de nostalgia, casi como una especie de fotografía sonora estática, a pesar de las partes “forte” contrastantes: la música originaria, el original, está ausente.

The musical score is presented in three systems, each corresponding to a rehearsal mark (70, 80, and 90). The instruments are Clarinet (CL), Trombone (TMBN), Piano (PNO), and Violoncello (CHELO). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (p, mf, ff). The piano part (PNO) is represented by vertical lines, suggesting a rhythmic or percussive function. The cello part (CHELO) shows some melodic development with slurs and dynamic changes.

Coriún Aharonián: *Los cadadias*, para clarinete, trombón, piano y violonchelo, compases 65-94.

© Coriún Aharonián.

- 4) Este aspecto “fotográfico” se hace más evidente con la alternancia de pocos bloques estáticos, de manera que la “historia”, es decir, la regla del juego, se revela tempranamente: se sabe *lo que es*, pero no *cómo* continúa. Los bloques, con sus contornos claros y pregnantes, funcionan como actores fuertemente caracterizados que alternadamente entran y salen de la escena sonora, más raramente se encuentran.

Coriún Aharonián: *Gente*, para flauta, clarinete en la, oboe, fagot, corno, trompeta, trombón, contrabajo, marímbula y tambor de steelband, compases 31-44.
© Coriún Aharonián.

- 5) La referencia a la música de los otros no se da a través de citas literales, pero sí de citas “inventadas”, de manera que así surge una especie de doble mimesis. Esto el ha elaborado sobre todo en *Gente* (1990) para conjunto de cámara y *Mestizo* (1993) para orquesta. En *Una canción* (1998), todavía, Aharonián utiliza citas literales. Sin embargo, son elaboradas de forma fragmentaria y son integradas de tal modo a los principios compositivos del compositor, que funcionan también como citas inventadas. Un caso límite es la pieza electroacústica *Secas las pilas de todos los timbres* (1995). Ésta, en forma de montaje, está compuesto con fragmentos claramente identificables como citas, cuyas fuentes todavía no son necesariamente reconocibles. El compositor se acerca a estos documentos históricos musicales de forma múltiplemente mimética: 1) a través del contacto empático no sólo con esta música, sino también con sus inventores (El título —[Cuando estén] *secas las pilas de todos los timbres*— se refiere a *Yira... yira...*, un tango de Enrique Santos

Discípulo y se refiere a una sociedad en la que la solidaridad difícilmente se encuentra); 2) a través de la recontextualización de su memoria emocional propia; 3) a través del encadenamiento metonímico (montaje) de música latinoamericana de muy distintos orígenes (“actores” culturales y musicales) él inventa o construye en el nivel simbólico (representación) su propia latinoamericanidad. Se podría decir que el compositor intensifica su contacto sensorial con estas músicas, pero sin apropiarse de ellas.

- 6) La música culta de Aharonián es fuertemente regional dado que el aspecto occidental “internacional” es direccionado a la música y a lo sonoro de su entorno cercano. Esto confiere una cercanía y intimidad emocionales al experimento resultante, aunque los conceptos estructurales contengan un cierto grado de cálculo. Su actividad compositiva sirve a una reflexión estética sobre su constitución social.
- 7) La reducción de los materiales y de los medios de estructuración se constituye en un programa a la vez estético y político: se refiere a una “música pobre”, definida así por el compositor argentino Oscar Bazán en los años 70 como una música en la que la discrepancia entre el desarrollo tecnológico y la creciente pobreza en América Latina debería estar miméticamente representada.

Se podría decir que este pregnante contra-modelo estético de Aharonián opone resistencia a la medida en que sus elementos son pasibles de ser reconocidos como símbolos (emblemas) de las culturas oprimidas. En vez de apropiarse de estos elementos, como alguien de afuera, para crear una música exótica, las características esenciales de estas culturas musicales son filtradas, procesadas, comprimidas, reducidas por alguien de dentro de la cultura, por lo que se convierten en símbolos indiciales (emblemas) de estas culturas. En el contexto de la música contemporánea de tradición europea, estos índices sirven a la defensa del patrimonio y identidad culturales. Sin embargo, este carácter emblemático no debe ser confundido con slogans políticos generalizantes: se trata antes de rasgos culturales comunes, que son tratados y utilizados por los compositores de forma individual y por tanto diferente. Aharonián distingue las siguientes características en la música latinoamericana:

- secuencias temporales cortas y concentradas,
- tendencia a un alto y riguroso aprovechamiento de sus elementos,

- construcción no discursiva,
- sensualidad de la organización rítmica,
- reiteración, que no debe confundirse con la repetición mecánica.

Todas estas características se pueden entender como una transposición mimética de elementos musicales de música no europea para la área de la música contemporánea. A mi juicio, la brevedad de las piezas está relacionada con la tradición de la música popular, que se caracteriza por la brevedad de la forma canción. La tendencia a un riguroso aprovechamiento de sus elementos está siempre presente en la música africana e indígena, en las cuales reducidos elementos interactúan de forma reiterativa. Estas aparentes repeticiones son variadas mínimamente, menos en el parámetro altura do que rítmica y tímbricamente, lo que resulta una sintaxis no discursiva. Esta no discursividad –la renuncia al desarrollo motivico análogo al discurso verbal– se relaciona más con una mimesis a la corporalidad de que a conceptos formales matemáticos. Aunque los conceptos estadísticos o matemáticos sean empleados en la construcción formal, hacen una referencia mimética a la corporalidad, por lo que sirven a una especie de etnología del propio cuerpo mestizo.

Por ejemplo, en la arriba mencionada obra *Los cadadias*, para clarinete, trombón, piano y violonchelo, Aharonián construye e inventa una música mestiza: ella es en su plan formal un pieza de música culta, de tradición europea, debido a la bien dosificada elaboración de cada nueva información así como a la construcción de un punto culminante. Sin embargo, el material sonoro y sus micro-relaciones internas –por ejemplo, técnicas de variaciones rítmicas, combinaciones tímbricas– son de origen no europeo. En la medida en que los aspectos rítmicos del tango y milonga son focalizados, dejando de lado sus características armónicas y melódicas europeas, Aharonián subraya tanto estética como éticamente los orígenes africanos del tango. Eso es aún más reforzado con la renuncia a cualquier tipo de textura polifónica, principalmente mediante la reducción a una sola nota en los instrumentos melódicos. Al mismo tiempo, los continuos cambios timbrísticos al interior de un plan sonoro estático hacen referencia a la música de las culturas indígenas.

Aharonián inventa, a través de estas referencias musicales a su mundo socio-cultural inmediato –el del Río de la Plata– una música contemporánea local. Esta se caracteriza como un campo de representación mimética en el que la anatomía cultural es percibida y investigada de forma creativa

y reflexiva: como si los componentes culturales se representasen musicalmente los unos a los otros. Esta recontextualización local de diferentes culturas musicales —la de origen europeo, la indígena y la africana— pone de relieve las semejanzas existentes en el imaginario latinoamericano, lo que contribuye en la producción de una latinoamericanidad. Su abordaje de la mestizaje es una importante y consistente contribución a la clarificación de los disimulados procesos miméticos y de sus complejas relaciones de poder, vislumbrando con eso un aumento de las posibilidades de manejarlos conscientemente —principalmente en tiempos de alta movilidad.

Bibliografía

- MELLO, Chico (2008): Parte III (extracto) de la tesis de doctorado *Mimesis y construcción musical*. En: <www.latinoamerica-musica.net/pdf/Kompositorische1.pdf> (02.11.2013).
— (2011): *Mimesis und musikalische Konstruktion*. Aachen: Shaker.
TAUSSIG, Michael (1993): *Mimesis and Alterity*. New York: Routledge.

Jorge Edgard Molina (1934-2010). Recorrido vital, ética y escritos de un compositor doblemente periférico¹

Damián Rodríguez Kees

1. Introducción

Santa Fe es una ciudad del interior de la República Argentina. Este país se caracteriza entre otras cosas, por una dependencia comunicacional y administrativa de sus provincias con la Capital Federal, hoy la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, lugar paradigmático del hombre argentino que espera, históricamente y parafraseando al musicólogo Carlos Vega, acodado en una baranda de su puerto, las últimas noticias de Europa.

Si hablamos de la situación de Santa Fe en la relación *centro-periferia* en términos de poderes políticos, sociales y económicos, sin duda debemos situarnos en una situación doblemente periférica, de Argentina con los países centrales, europeos norteamericanos, y de esta ciudad con Buenos Aires. Esta situación puede tomarse como una sumisa desventaja provinciana o bien como condición potencial para el desarrollo de nuevos lenguajes junto a la misma construcción del lugar, del territorio, del mismo paisaje y de las relaciones humanas. Esta es una aproximación a la figura del compositor Jorge Edgard Molina (JEM), que asumió la segunda postura, a su consecuente recorrido vital y a su pensamiento más que a su obra compositiva, que habla por sí misma al escucharla, aprovechando la disposición de sus escritos (inéditos) en relación a su obra. Este breve trabajo intenta motivar dicha escucha y la reflexión sobre la construcción de identidad en situaciones doblemente periféricas.

Es así que la vida y la obra de JEM están signadas por una ciudad: Santa Fe, y por una auténtica y firme convicción de “ser sustancial”, que no “quiere ser” sino que “es” y, como veremos, esto se manifiesta en su

¹ Agradecimientos: Este trabajo no hubiera sido posible sin la invaluable colaboración de Marta Bullrich, Alejandro Molina, Héctor Nardi, Francisco Maragno, Rita Mattioli, Adriana Cornú, Graciela Paraskevaïdis y Susana Caligaris.

vinculación poética con el paisaje, la ciudad, la militancia cultural, la avidez de conocimiento, la vida académica y su obra musical.

2. Recorrido vital

2.1

Por deseo de su madre, María Battini, Jorge Edgard Molina nació en San Luis, un 19 de abril de 1934, retornando pocos meses después a la ciudad de Santa Fe, espacio del mundo del que se hizo parte de aquella historia que merece que demos cuenta de su existencia.

Su padre, Armando Esaúl Molina, fue Director Artístico de una importante radio de la ciudad y funcionario de su Escuela Provincial de Artes Visuales, junto a su tío Arturo Molina, pianista aficionado, y de su tía, Berta Elena Vidal de Battini, poeta y miembro de la Real Academia Española, generaron en la infancia y adolescencia de Jorge el contexto que propició sus inquietudes artísticas, y la herencia de aquel cuidado respetuoso de las palabras y la comunicación.

2.2

Su carrera musical se remonta a su adolescencia, con estudios de piano y una intensa actividad coral. Entre 1949 y 1959 formó parte de Coro Juvenil de Santa Fe, independiente y laico, que abordaba la difusión y estudio del repertorio renacentista, barroco, clásico y romántico europeo.

De esta década encontramos las primeras composiciones de Jorge, entre ellas una serie de canciones de 1951 que solía cantar la soprano Zoraida Clement con textos de José Pedroni (1989-1968). La elección de este escritor ya es un primer dato de la construcción de la poética de Molina. En efecto, Pedroni nace en la ciudad de Gobernador Gálvez, y su vida transcurre en la ciudad de Esperanza, ambas del interior de la Provincia de Santa Fe. Como veremos más adelante, JEM se nutrió siempre de la obras de maestros de la región que trascendieron la misma a través de la propia re-visita del paisaje y el contexto doblemente periférico mencionado, con un mismo cuestionamiento sobre la identidad, libre de pintoresquismos y dogmas tradicionalistas, para transformar a la misma pregunta sobre la identidad en el primer ladrillo de su construcción. El poema elegido para sus “Tres canciones sobre un poema de José Pedroni” es “Suelo Santafesino” y dice (frag.):

Dilatado, tendido,
sin altos ni bajos,
este es el suelo mío,
éste es mi campo.

[...]

Lo conozco en su surco,
en su flor, en su árbol...
Como a la mujer amada,
No podría dejarlo.

Un río lo atraviesa.
Viene del norte, amargo.
Pasa por mí. Su línea
la llevo en la mano.

[...]

En su mujer de pelo de tormenta,
o de pelo dorado;
su noche húmeda o su día
soleado.

[...]

Sobre él quiero morir;
sobre él con ella al lado.
Hierba, mujer, arroyo,
y la sombra de caballo.

2.3

Molina aborda la relación del hombre con su paisaje también en el campo de la música popular. En 1954 crea el grupo *Los Paranaseros* junto a los músicos y amigos Hugo Maggi y Norberto Vandenberghe, a los que se agregarían otros nombres en forma sucesiva para completar el cuarteto. Este grupo será pionero en la ciudad y en el país del género de la música popular de raíz folclórica especializado en ritmos del litoral argentino, abordando composiciones propias como versiones del nuevo cancionero de la región. Sobre los primeros años del grupo JEM escribió:

Aquellos años iniciales, resultaron una exploración de todas las zonas del mapa folklórico argentino, cuyas expresiones fueron acompañadas por un estudio de sus características, a través de lecturas y análisis grupales de textos de Carlos Vega, Isabel Aretz y Augusto Raúl Cortazar, entre otros especialistas. Esta tarea se proyectó en los comentarios que acompañaron sus actuaciones. (Molina 2008)

Como vemos, al rigor musical le correspondía un trabajo también riguroso de investigación, basada en la necesidad de indagar en las fuentes más genuinas del cancionero folclórico y en otorgar un sentido didáctico de sus presentaciones. Molina continúa:

Los Paranaseros entendieron que los medios masivos de comunicación difundían una imagen pintoresquista de los personajes litorales, mientras marginaban la producción de auténticos creadores que reflejaban con profundidad al hombre y su paisaje. Se abocaron entonces a difundir a músicos y poetas como Edgar Romero Maciel (Corrientes), Ramón Ayala (Misiones), Heraclio Pérez (Chaco), Ariel Ramírez (Santa Fe), Linares Cardozo (Entre Ríos), entre otros.

El examen de la distribución geográfica del cancionero de la región ubica a Santa Fe como zona de transición entre las áreas guaraníicas y pampeanas. Ante esa realidad, Los Paranaseros intentaron darle una voz propia a su provincia, aportando piezas de sus integrantes (Maggi y Molina) y buscando una identidad poética en textos de Guiche Aizenberg, Miguel Brascó y Andrés Carlos Ghío. De estas búsquedas pueden rescatarse Campos del Mío Mío, de Ramírez y Brascó; Soy Pescador, de Maggi y Aizenberg; y Soy el Tape, de Maggi y Molina.

Casi medio siglo ha transcurrido desde que Los Paranaseros desarrollaran su propuesta, que merece ser recordada por sus aportes al canto litoral. Aún resuenan en algunos memoriosos los ecos de aquellas músicas y textos que persiguieron una visión profunda de los perfiles humanos y paisajísticos de la región que nos comprende y nos identifica. (Molina 2008)

Como veremos más adelante, el mismo pensamiento se trasladará a la producción compositiva de Molina en el campo de la música contemporánea.

2.4

En el año 1957, crea y dirige para el cincuentenario de la institución, el Coro del Club Atlético Unión. No es casual intentar unir desde lo social, en una ciudad plenamente futbolera como Santa Fe, ese deporte con la música. El intento duró poco, apenas un año, pero da cuenta de una necesidad de integración en términos del “ser” apuntado en la introducción.

En 1958, como Promotor Sociocultural de la Municipalidad de Santa Fe, JEM, crea el Coro de la Vecinal *Siete Jefes*, que funcionó bajo su dirección hasta el año 1959 cuando “Los Paranaseros” inician su gira por Europa. En el mismo período, y con funciones similares en el gobierno provincial, participa de la creación de coros en ciudades del interior de la Provincia de Santa Fe: San Cristóbal y Rafaela.

En 1961 Jorge Molina se transforma en el director de la “Promoción Coral Claudio Monteverdi”, una agrupación generada a partir de aquellas voces que no ingresaron al Coro Polifónico de la Provincia de Santa Fe en ocasión de las pruebas de admisión del organismo. Molina aborda un repertorio diferente al del coro estatal con un perfil más didáctico, hasta que deja de funcionar en el año 1965. La intensa actividad coral de la ciudad lo lleva a participar en el año 1962 de la formación de la Asociación Coral de Santa Fe, que sería el germen de la Asociación Provincial.

En la misma época, Jorge comparte encuentros y debates intelectuales con otras personalidades del ámbito de la cultura de la ciudad que luego tendrían trascendencia nacional e internacional; José María Paolantonio (director de cine y teatro), Juan José Saer (escritor), Jorge Conti (periodista, escritor y director de teatro) y Hugo Maggi (músico, actor, director) con quien compartió la producción y locución de un programa de radio llamado “Aquí Folklore”, en la emisora de la Universidad Nacional del Litoral y de Radio Nacional.

3.

3.1 La música contemporánea y la Universidad

En Argentina no son muchos los polos en donde la llamada música contemporánea (MC) se desarrolla o tiene actividad con cierta continuidad. Además de Buenos Aires, podemos nombrar a La Plata, Rosario, Córdoba, Tucumán, Mendoza, Mar del Plata y Santa Fe. En todos los casos estas ciudades poseen Universidades con Escuelas o Institutos de nivel universitario y la actividad de la MC se desarrolla en torno a los ámbitos académicos y a grupos o individuos que de una u otra forma militan su existencia y posicionamiento. En cada una de ellas hubo y hay colectivos de trabajo y voluntades individuales que, con mayor o menor continuidad, dan forma al campo de la MC en el país. En el caso de Santa Fe, JEM militó desde la década de 1950, tanto desde lo académico, lo colectivo, como lo individual, la inserción de esta música en la vida social de la ciudad, siendo uno de sus pioneros.

Un hecho importante acontece en la ciudad de Santa Fe en 1957; la Primera Reunión de Arte Contemporáneo organizada por el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). En la misma intervienen los compositores Juan Carlos Paz y Francisco Kröpfl como conferencistas cen-

trales. Molina da cuenta de ella en su artículo “La música contemporánea en Santa Fe”. En el mismo Molina se lamenta que recién en ese año y “... con un retardo de más de 20 años, arriban a Santa Fe obras de importancia fundamental en la historia de la música contemporánea”, refiriéndose a piezas de Arnold Schoenberg, Anton Webern, Edgar Varèse y Pierre Boulez.

En el año 1965 ingresa al Instituto Superior de Música (ISM) de la UNL, de donde egresa en 1971 como Profesor Nacional de Música en la especialidad Armonía y Contrapunto. En esta institución sería docente de las cátedras de Armonía y de Análisis Musical hasta el 31 de diciembre de 1975, en que es dejado cesante ante el accionar de fuerzas que serían protagonistas del brutal golpe de Estado de marzo del ‘76.

Sin duda, la experiencia universitaria, lleva a Jorge a profundizar en la música contemporánea y en las nuevas tendencias del lenguaje musical. A su vez, en el año 1972 obtiene una beca del Gobierno de la Provincia de Santa Fe para realizar estudios de Composición Contemporánea y Música Electroacústica con Francisco Kröpfl en el Instituto Di Tella de la ciudad de Buenos Aires.

Estas experiencias y conocimientos terminarían por marcar definitivamente su posterior accionar en la música, definiéndose a él mismo como compositor del área “cultura”, con un ineludible respeto por la música popular y las tradiciones clásicas europeas. Molina fue un músico que conoció medularmente todas las músicas. Optó por uno de sus campos no por omisión sino porque su ética y militancia cultural lo llevaron a elegir el camino más difícil; la práctica de la composición y estudio de la música contemporánea, cuyo campo de acción en la ciudad se reducía casi a la no existencia, había que darle forma y continuidad. En este derrotero, y ya con un importante catálogo compositivo en su haber, participa como alumno del VI Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, realizado del 3 al 16 enero de 1977 en Buenos Aires, y de cada uno de los conciertos, festivales, encuentros, cursos y talleres que minuciosamente detalla en el artículo antes mencionado.

Durante el período del gobierno militar (1976-1983) no fueron pocos los gestos intimidatorios de paramilitares en su vida cotidiana. Marta, su mujer, suele contar anécdotas escalofriantes; todos los días que él la pasaba a buscar por los ensayos de la Orquesta Sinfónica eran seguidos por un auto sin identificación hasta el destino del día. No por ello Jorge emigró o se escondió. Casi con naturalidad, hizo contribución contra la dictadura generando los espacios para la reflexión y el análisis crítico desde la música

en los espacios en que podía actuar, como el Departamento de Extensión Universitaria de la UNL, al que ingresó de la mano del mencionado Paolantonio en los '60 y donde compartió un controlado aislamiento junto al también mencionado Jorge Conti durante los años oscuros

En 1977 junto a los compositores Adriana Cornú y Ricardo Pérez Miró, Molina da vida al Taller Experimental de Música Contemporánea (TEMUC) que funcionaba en la sala de ensayos del Coro Polifónico todos los sábados a la tarde. En el mismo se analizaban partituras de músicos contemporáneos y obras de los miembros del grupo, pero el centro de las actividades era la improvisación grupal en lenguaje contemporáneo. A pesar de la corta vida del Taller, sólo un año, Cornú recuerda la experiencia como muy intensa y motivante.

En el año 1978, crea junto a los citados Pérez Miró y Cornú, el Taller Musical de Santa Fe. Un espacio educativo privado que se mantuvo por cuatro años, pleno de dificultades económicas. Dicho espacio no sólo tenía un objetivo educativo sino de divulgación de la música contemporánea. Entre otras actividades, el Taller invita a la compositora Graciela Paraskevaïdis (Argentina/Uruguay) a dictar una sesión de seminario dedicada a Edgar Varèse, Charles Ives y el microtonalismo de Alois Haba y Julián Carrillo, que tuvo lugar el sábado 16 de agosto de 1980, en el marco de un ciclo de Cursos de Introducción a la Música Contemporánea, organizado junto al Teatro Municipal de Santa Fe, entonces dirigido por el Arq. Jorge Terpin. En el mismo participaron –además de los propios Molina, Pérez Miró y Cornú– Dante Grela, Oscar Bazán, Ricardo Rodolfo Arizaga y Francisco Kröpfl. Gracias a la excelente predisposición de Terpin, el Teatro fue escenario de otros encuentros y actividades propuestas por el Taller en las que participaron los compositores Coriún Aharonián y Carmelo Saitta, la pedagoga musical María Inés Ferrero y la especialista en expresión corporal Laura Falkoff. Ante la imposibilidad de su sostenimiento económico, cierra sus puertas en 1981.

Poco tiempo después de finalizada la dictadura militar, un grupo de alumnos que había constituido su Centro de Estudiantes del ISM, solicitan a su Directora, la pianista Perla Del Curto, el reingreso de JEM como docente de la institución. Del Curto no solamente accede a la petición sino que se pone al frente de las gestiones confesando que se trataba de una reivindicación histórica que ella también asumía como propia. Es así que en 1984 asume la cátedra de Armonía y el Taller de Música Contemporánea que el mismo JEM crea con su reintegro.

Entre los años 1981 y 1986 Jorge participa en la creación de la Asociación Santafesina de Compositores, con miembros de las ciudades de Santa Fe y Rosario. Su objetivo era la difusión de este campo de la música y las creaciones de sus asociados. La misma genera, entre otras actividades, una reunión en la ciudad de Santa Fe en la que se comparten debates con el compositor Oscar Bazán, audiciones de música electroacústica, la participación con un grupo de cámara y obras de compositores de la Asociación en la Segunda Reunión de Arte Contemporáneo de la UNL en el '85, y la gestión de un concierto de compositores santafesinos en la ciudad de Córdoba en el marco de las Cartas Jornadas de Música del Siglo xx, realizada en 1986. Molina, desde el llano, estaba presente en todo.

En 1986 JEM es designado Director del ISM, función que cumple hasta 1993, sin interrumpir su labor docente en las cátedras de Armonía y de Contrapunto hasta su jubilación en 1997. Su labor docente continuará, como profesor contratado, en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, en esa ciudad, hasta 2007 en la cátedra de composición. Entre otras acciones, como Director del ISM, crea la Comisión Asesora, reflejando un verdadero espíritu participativo y democrático en su gestión, jerarquiza el área de Investigación, crea la Revista del ISM (hoy una de las pocas publicaciones musicales académicas de alcance nacional) y crea el área de Extensión en la que se desarrollan, entre otras actividades, diversos cursos de música contemporánea y encuentros a cargo de compositores como Mariano Etkin.

En 1993, junto a otros intelectuales de la ciudad, participa de la creación del Centro Transdisciplinario de Investigaciones en Estética. Dicho Centro tenía el objetivo de impulsar la investigación y que

[...] gente ya formada en programáticas intelectuales y de creación, encauzara colectivamente y sin perder individualidad de juicio y método, aptitudes, certidumbres y otros planteos de aproximación, en torno a fenómenos y figuras del arte de nuestro tiempo, de nuestro continente, de nuestra región. (Taverna Irigoyen 1993)

El Centro publica cuatro fascículos y cada uno de ellos incluye trabajos de Molina. En los mismos se observa la constante preocupación del autor en investigar sobre la música contemporánea argentina, aportando su fina reflexión al debate sobre su campo y sus cultores: *Repetición y Microvariación en la música argentina contemporánea* (fascículo 1: 1993), *Unidad y Contraste: La dialéctica sonora de Virtú Maragno* (fascículo 2: 1997), *La situación de la música al finalizar el siglo* (en colaboración con Hipólito G. Bolcatto, fascículo 3: 2000) y *Música e ideología: "Herético furor" de Jorge Horst* (fascículo 4: 2005).

3.2

A partir de su jubilación en la UNL destina más tiempo a la composición y aborda el desafío de obras orquestales, aprovechando la predisposición del joven Carlos Cuesta, Director de la Orquesta Sinfónica de la Provincia entre 1995 y 2001, período en que se estrenarían varias de sus piezas para este orgánico.

Sin embargo, su experiencia y gusto por el teatro, lo llevan a generar junto a su hijo Sebastián, como Director escénico, y la soprano Susana Caligaris, el espectáculo “Utopías y destiempos” en 1999. Aquí Molina retoma el camino de las canciones de carácter popular, que incluyen aquellas de la década del ‘50 con textos de Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez y especialmente José Pedroni, sumando canciones con textos propios, tanto provocativos y humorísticos, como intimistas y nostálgicos.

En el contexto de esta publicación, en honor a los musicólogos y compositores Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián, cabe destacar la estrecha vinculación con ambos y la ciudad de Montevideo, como muestra de una necesidad de integración y de intercambio de experiencias y conocimientos en el marco de un proyecto colectivo mayor, latinoamericano, que compartía JEM. Además de lo dicho en párrafos anteriores en relación con la presencia de Paraskevaídís y Aharonián en Santa Fe, Molina participa en la capital uruguaya de los seminarios dictados por el musicólogo Reinhard Oehlschlägel en 1994, y por el compositor Dieter Schnebel en 1997, ambos coorganizados por el Núcleo Música Nueva (NMN) y el Instituto Goethe. A su vez en el marco de los ciclos organizados por el NMN, se tocaron sus obras: *Diferencias* (1980), por Yolanda Rizzardini (piano), en 1983. *Secuencia I, II y III* (1973, versión 1983), por Santiago Bosco (flauta) y Jorge Abella (clarinete), en 1986, *Ántropos* (1989), electroacústica, en 1998 y *Espacio-tiempo II* (1978), por Miguel Marozzi (piano) en 2004 (celebrando sus 70 años).

Sobre el final de su vida trabaja en la composición de la ópera “Aguas de amor y muerte”, con libreto del propio Molina, Rubén “Chiri” Rodríguez Aragón y Fabián Rodríguez, basado en la Revolución de los Siete Jefes. A muy poco de concluirse, faltando una revisión de la instrumentación y detalles finales, en vida de Jorge sólo pudimos conocer la obertura orquestal bajo el nombre de “Subyacencias”, estrenada en el Teatro Municipal de Santa Fe en 2009, por la Orquesta Sinfónica Provincial bajo la batuta del joven Jorge Diego Vázquez. En la actualidad Fabián Rodríguez,

hijo de “Chiri” y Alejandro Molina, hijo de Jorge, se encuentran trabajando en la creativa puntada final a la última gran obra de JEM.

Tampoco es casual la elección del tema para su ópera. La Revolución de los Siete Jefes fue la primera gesta independentista de la monarquía española, aunque reprimida, sucedida en Cayastá, primer emplazamiento de la ciudad de Santa Fe, en el año 1580. No es una historia que se aborde en los diferentes ciclos del sistema educativo, y de ella la sociedad en su conjunto conoce muy poco. Molina, una vez más, elige por la construcción de identidad a partir de la historia soterrada.

4. Algo más sobre JEM y la identidad

Todo lo dicho sobre el recorrido vital de JEM, habla de una perseverancia en la construcción de un territorio, de la poética de la ciudad y el paisaje que habita. Esta construcción se devela en sus acciones como gestor académico, militante independiente, su obra musical y sus escritos. En relación con estos últimos, en el programa de mano del espectáculo “Utopías y Destiempos” (canciones de JEM, cantadas y representadas por la soprano Susana Caligaris, con el autor al piano), Molina explica, en tercera persona, como siempre acostumbraba, su ideario y la condición de compositor en dicho territorio:

Si estas canciones tuvieran sólo una pátina de tiempo [...], tal vez servirían para explayar una grata nostalgia de tono privado o familiar. Sin embargo, el autor tiene la esperanza de que ellas reflejan algunas utopías vividas en épocas azarosas de un país de destiempos, subrayados, en su caso personal, por el doble distanciamiento de residir en una provincia de un país periférico. Por repartirse entre un río y una llanura, el autor rinde homenaje a quienes (lo) introdujeron en la sublimación del paisaje: Juan L. Ortíz y José Pedroni. Por vivir en Santa Fe, ciudad sucesivamente amada y cuestionada, pero siempre entrañable, el autor quiere volver a abrazarse con quienes compartieron sus primeras exploraciones artísticas [...] Por último, el autor dedica estas canciones a Kurt Weill y Bertolt Brecht, Emilo Dublanc y a todos los músicos y poetas de los que es deudor. (Molina 1999)

De estas líneas se desprende la conciencia de una situación doblemente periférica, también la relación entrañable, y al mismo tiempo compleja y conflictiva con su ciudad, y la vinculación del micro y macrocosmos equiparando en su deuda musical a los europeos Weill y Brecht con Emilio Dublanc (La Plata, 1911-Buenos Aires, 1999), compositor y pianista que fuera Director y docente del ISM entre 1969 y 1972.

La elección de los poetas, ya nos referimos a Pedroni, y su homenaje no es casual; Juan L. (“Juanele”) Ortiz (1896-1978) fue un escritor nacido en un pequeño pueblo de la provincia de Entre Ríos, Puerto Ruiz, y que muere en la ciudad de Paraná, capital de la misma provincia. Las provincias de Santa Fe y Entre Río comparten un mismo gran río, el Paraná. Ortiz escribió consecuentemente sobre el paisaje y el río, pero no de manera costumbrista, sino, al decir de JEM, “sublimando” el paisaje. Habiéndose mantenido siempre al margen de los circuitos comerciales y también de los académicos, y a pesar de las dificultades y escamoteadas publicaciones de su obra (parte también incendiada durante la dictadura militar), la misma trascendió de tal manera que hoy es autor de culto de la poesía argentina. Molina se sentía deudor no sólo de su obra y su estética, sino de su ética, la cual en sí misma se hace parte inseparable de la obra y vida de ambos.

En su trabajo *¿Por qué Juan L. Ortiz en mi música?*, Molina explica:

[P]or ser la presencia de un paisaje sublimado, es rica en asociaciones múltiples, frecuentemente sonoras y visuales. El sonido, no sólo como vehículo de la percepción de la naturaleza, sino llevado a una dimensión musical, se desprende en Juanele de sus referentes objetivos:

No te detengas alma sobre el borde
de esta armonía
que ya no es sólo de aguas, de islas y de orillas.
¿De qué música?

Para que esa música convocada por el misterio del interrogante, participe del temor del alma:

¿Temes alma mía que sólo la mirada?
haga temblar los hilos tan delgados
que la sostienen sobre el tiempo

y sugiera leves texturas sostenidas en el tiempo, revelando imágenes que reclaman una filiación musical en las sutiles y aéreas tramas sonoras que superando el silencio de las dormidas criaturas del paisaje y de su propio convocador, resuelven sus ocultas tensiones con la penetración en un universo tan desmaterializado como la música misma:

Serénate, alma mía, y entra como la luz
olvidada, hasta cuándo?
en este canto tenue, tenuísimo, perfecto.

Así como en este poema de *El aire conmovido* (1949), en todos sus libros desde *El agua y la noche* hasta *La orilla* que se abisma, surgen multiplicadas imágenes que movilizan el imaginario musical y lo llevan a remontarse a la sensibilidad diluida en la naturaleza de Debussy, uno de los pocos músicos aludidos por el propio Juanele en *El alba sube*:

Las músicas que soñaba Debussy para los parques
harían un tejido frágil y grave, suspendido.

La experiencia personal de caminar frecuentemente la orilla del río me hace compartir vivencias de riberas, aguas, cielos, árboles y pájaros. Y el co-

nocer la luz particular del paisaje entrerriano, me ha sensibilizado intensamente como receptor de la poesía de Ortiz.

Y también como Ortiz, sin pretender compararme pretenciosamente a su estatura artística, no he sido ajeno al otro mundo que juega dialécticamente en su obra: el destino de la condición humana, para la que aún no es habitable la “residencia en la tierra”.

En el mismo sentido, refiriéndose a los cuatro movimientos de la obra orquestal “Por los caminos pálidos, entre la hierba oscura”, JEM explica que ellos

[...] son el producto de un intenso contacto con la poesía de Juan L. Ortiz, que repercutió en el compositor incitándolo a expresar con sonidos aquella lírica de la levedad, de la transparencia y de la contemplación espiritualizada del paisaje que caracteriza la obra del poeta entrerriano. Esta alta expresión de belleza no deja de participar en lúcidos contrapuntos con la cara oscura del sufrimiento humano, ante la cual el poeta lamenta la marginación de aquéllos que no pueden compartir con él esa comunión con el paisaje sublimado, ese paisaje que oculta sus misterios en el fluir del tiempo y que alimenta los ríos de la memoria.

El título de la obra está extraído del poema “Rosa y dorada”. Este poema y “Siesta” son leídos por Ortiz, en una grabación documental insertada en el tercer movimiento, especialmente acondicionado para alojar este valiosísimo documento. (Molina 2003)

Sin duda, la poesía de Ortiz posee la mágica cualidad de la suspensión del tiempo, dando lugar a la reflexión sobre la existencia misma de la vida y su doble carácter de efímera y trascendentalmente eterna. Micro y macrocosmos se unen en la poética del paisaje que desde lo particular se hace universal. En esta misma línea de pensamiento, Molina explica así su pieza *Cinco bocetos*:

[...] son cinco micropiezas que no deben durar más de un minuto cada una. Sugieren más que desarrollan. Intentan una poética del gesto, que en su breve existencia deja una estela que busca repercutir para dejar un rastro. (Molina 2003)

En este comentario vemos, nuevamente, la necesidad de “ser”, sin ostentaciones ni alardes, evitando las relaciones causa–efecto y la linealidad temporal, para provocar otros tiempos, aparentemente estáticos, no evolutivos, en los que nos enfrentamos a nosotros mismos, lo que somos y deseamos ser.

En tanto, y para concluir, dando cuenta del pensamiento de JEM devenido en sonidos, él mismo explica en su comentario sobre las *Tres Canciones sobre Poemas de Juan L. Ortiz*:

En la poesía de Juan L. Ortiz la presencia de la música es permanente, tanto en la alusión directa, como en la profusión de estímulos que tienen que ver con atributos musicales que impregnan la presencia del paisaje, ese paisaje sublimado que en Ortiz es motivo para penetrar en los interrogantes más sustanciales del ser humano.

Sirviéndose de esas puertas de acceso, el compositor intenta sumergirse en el texto para extraer de él su propia vibración sonora, articulando la forma de sus momentos musicales según la propuesta del poema, a través de la agrupación y articulación de sus imágenes, portadoras de una belleza que no cesa en su poder provocador de respuestas perceptivas múltiples.

En la primera canción, *Rosa y dorada*, la recepción del paisaje como el “vapor flotante de un sueño”, mientras el cielo es “un ardor sensible”, desata climas sonoros que culminan con la revelación de que “el alma es un olvido hacia una orilla eterna”.

En la segunda canción, *No te detengas alma sobre el borde*, la música introduce progresivamente, primero en las cuerdas, luego en los vientos y finalmente en la plenitud del tejido orquestal, la presencia de una armonía sostenida, sobre cuya prolongación la voz bordea y trasciende su clima, para internarse en un territorio donde la contemplación lúcida y conmovida hace “temblar los hilos tan delgados que la sostienen contra el tiempo”.

Y es en ese tiempo, con su suspensión en el momento en que la luz de la tarde se ha detenido en el amor de “las dormidas criaturas del paisaje”, donde el colorido tímbrico de la orquesta se disuelve en un cromatismo generalizado, que acompaña al poema en su penetración en un paisaje irreal, donde asoma el misterio del silencio.

La sección final de la canción aquieta los interrogantes e ingresa con el texto en un “canto tenue, tenuísimo, perfecto”, que trasciende con su serenidad las secretas agitaciones que han impulsado los ritmos del poema.

La tercera y última canción del ciclo, apoyada en el poema *En la noche* un ruido de agua, desarrolla primeramente un pasaje del rumor difuminado de la corriente del río nocturno hacia la sonoridad serena e iluminada del agua, donde “la luna deshace toda su red melódica”.

Al chocar la corriente contra un sauce caído, eclosiona una dialéctica de triunfo y de queja, articulación dramática que intensifica los ritmos del poema y de la canción, donde se oponen la pena de la “queja agreste por la gracia vencida” del ramaje y el canto jubiloso del agua. Pero ambos, triunfo y queja, son trascendidos por la serenidad del paisaje, su encantamiento es convocado por “un canto de pájaro nocturno”, que prologa el nacimiento del alba, cuya soledad “al este palidece y se franja”.

Una vez más el poema ha modelado la forma de la canción en tres momentos en que el compositor ha intentado plasmar las vivencias provocadas por la poesía, para ofrecer una de sus infinitas recepciones posibles, uno de los múltiples recorridos intertextuales que inevitablemente desatan las más válidas obras de arte. (Molina 2003)

5. A manera de conclusión

Llanura, río, reflejos, río nocturno, triunfo y queja, tiempo suspendido, humanidad, lucha y paz, dan forma a la producción de Molina, y este devuelve al paisaje su mirada. Ya no es el mismo.

Frecuentemente al hablar o teorizar sobre otro, estamos hablando sobre nosotros mismos, de lo que deseamos. Para nosotros, Jorge Edgard Molina es parte insoslayable de la historia de una ciudad, su arte y su cultura, aunque aún no posea su merecido reconocimiento. Ocurre que trabajar en las márgenes, en la “orilla eterna”, como diría “Juanele”, es sólo para quienes, parafraseando a Ernesto “Che” Guevara, se endurecen sin perder la ternura jamás. Esa fue la presencia de Jorge, inclaudicable militante cuya amabilidad prevalece y lo trasciende. Su música será estudiada y el tiempo dirá si trascenderá la comarca. Mientras tanto, podemos asegurar que su presencia, su trabajo y su ética, así como los poemas moldearon su música, su música y accionar escribió varios versos en la poética de una ciudad y su gente.

Bibliografía

- MOLINA, Jorge Edgard (1990): “La música contemporánea en la ciudad de Santa Fe”. En: *Revista del Instituto Superior de Música*, 2, pp. 9-28.
- (1999): Programa de mano del espectáculo Utopías y Destiempos. Teatro Municipal de Santa Fe.
- (2003): Comentario. En: CD *Orilla eterna. Obras sinfónicas de compositores santafesinos contemporáneos*. Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral.
- (2008): “Recordando a Los Paranaseros”. En: *El Litoral*, 29.4.2008, <www.ellitoral.com/index.php/diarios/2008/04/29/escenariosysociedad/SOCI-02.html?nuevo_mes=04&nuevo_ano=2005> (02.11.2013).
- TAVERNA IRIGOYEN, Jorge (1993): “Prólogo”. En: *Summarius*, 1. Santa Fe: Fundación Banco Bica, p. 5.

Jorge Edgard Molina: Catálogo de obras

Año de composición	Título	Fuente sonora	Grabación	Estreno
1953-1957	<i>Cuatro Canciones Breves</i>	Canto y piano		Santa Fe 1957
1967	<i>Pieza para Piano y Oboe</i>	Oboe y piano		
1967	<i>Tres Canciones sobre textos de José Pedroni</i>	Mezzosoprano y cuarteto de maderas (Fl., ob., cl, fg.)		
1969	<i>Cinco Piezas para Piano</i>	Piano		Concordia 1969
1970	<i>Tres Preludios y Fugas</i>	Piano		Roma 1973
1970	<i>Concertino</i>	Orquesta de cámara (Fl. solista)		Paraná 1971
	<i>Divertimento para Vientos Ob., Tptta., Cno.</i>			
1972	<i>Estudio Electrónico N° 1</i>	Med. electroacústicos		
1972	<i>Estudio Electrónico N° 2</i>	Med. electroacústicos		Bs. Aires 1974
1972	<i>Tres Secuencias para Flauta</i>	Flauta		
1973	<i>Estudio para percusión</i>	Conjunto de percusión		Bs. Aires 1981
1973	<i>Tres Secuencias para Flauta y Clarinete</i>	Fl., cl. si b		Rosario 1984
1974	<i>Situaciones</i>	Vl., vc. pno.		
1974	<i>Atmósferas de Arlt</i>	Orquesta sinfónica		
1974	<i>Espaciotiempo I</i>	Piano		Santa Fe 1974
1975	<i>Atmósferas II</i>	Picc., fl., ob., tpt., pno., perc.		Santa Fe 1976
1978	<i>Espaciotiempo II</i>	Piano		Rosario 1981
1978	<i>Diferencias</i>	Piano		Santa Fe 1980

Año de composición	Título	Fuente sonora	Grabación	Estreno
1978	<i>Acuerdos y Desplazamientos</i>	Fl., fg, gta., pno., cb., perc.		Rosario 1978
1981	<i>Ostinatos Rituales</i>	Coro mixto y percusión		
1982	<i>Punto de Partida</i>	Picc., fl., ob., cl., cl.bj., vl., pno, percusión		Santa Fe 1982
1983	<i>Cinco Piezas para Fagot y 9 Instrumentos</i>	Fg, fl., ob., cl., cor., 2 trbn., 3 vls.		
1986	<i>Pieza para Piano y Percusión</i>	Piano y percusión		Córdoba 1986
1988	<i>Cuatro para Tres</i>	Fl., cl., fg.		Santa Fe 1988
1989	<i>Ántropos</i>	Med. electroacústicos	CD – FNA.Panorama de la Música	Bs. Aires 1990
1991	<i>Retornos Aparentes</i>	Piano	CD. As.Editar	Bs. Aires 1997
1994	<i>Arolas Tango</i>	Piano		Santa Fe 1998
1996	<i>Ríos</i>	Fg. y orquesta de cuerdas		
1997	<i>Por los caminos pálidos entre la hierba oscura</i>	Orquesta sinfónica	CD.S.E. UNL	Santa Fe 1997
1999	<i>Ciclo de Tres Canciones</i>	Mezzosoprano y orquesta sinfónica		Esperanza 1999
2001	<i>Tres canciones sobre Poemas de J. L. Ortiz</i>	Voz y orquesta sinfónica	CD.S:E: UNL	Santa Fe 2002
2005	<i>1879486</i>	Trb., band., pno., perc., vl., va., vc., cb		Rosario 2005
2006	<i>5 bocetos</i>	Fl., ob., cl., fg. y contrabajo		Rosario 2006
2007	<i>Ricercare</i>	Fl., cl., y piano		Rosario 2007

Año de composición	Título	Fuente sonora	Grabación	Estreno
	<i>Retornos aparentes</i>			Rosario
	<i>Simetrías orilleras</i>	Fl., ob., cl., fg., corno, vl., vla., vc., cb.		Rosario
2008	<i>Pieza para dos pianos</i>			Santa Fe 2008
2009	<i>Subyacencias</i>	Orquesta sinfónica		Santa Fe 2009
2010	<i>Aguas de amor y muerte</i>	Opera		

Jorge Edgard Molina: música original para teatro y multimedia

1981	<i>El Jorobadito</i>	Roberto Arlt	Teatro Llanura	Santa Fe
1982	<i>Casa de Muñecas</i>	Henrik Ibsen	Equipo de Teatro	Santa Fe
1983	<i>Cámaralenta</i>	Eduardo Pavlovsky	Teatro Llanura	Santa Fe
1983	<i>Verde y Negro</i>	Juan José Saer	Teatro Llanura	Santa Fe
1984	<i>Danzando la Muerte</i>	August Strindberg	Grupo Teatral. Dir.: Lito Senkman	Santa Fe
1985	<i>Extraño Juguete</i>	Susana Torres Molina	Grupo Teatral. Dir.: Lito Senkman	
1994	<i>De vientos y Aguas</i>	Multimedia. Música en colaboración con Alejandro Molina		
1998	<i>Feriado Largo</i>	Sebastián Molina y Marcelo Gauna		Santa Fe

Premios y distinciones

1978	Primer Premio de Composición Fundación ARCIEN por “Acuerdos y Desplazamientos”
1999	Premio “Femeninas”, auspiciado por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral, por la música original para la obra teatral “Feriado Largo”
2000	Premio “Máscara” 1999 a la trayectoria como autor de música original para teatro, otorgado por la Municipalidad de la ciudad de Santa Fe
2000	Seleccionado en la Convocatoria del Sello Discográfico de la Universidad Nacional del Litoral Período 1999-2000 para la grabación de un CD por su obra sinfónica “Por los caminos pálidos...”

Tercer Barrio: Sonidos oídos aquí

Jean-Michel Beaudet

Esta mañana se puede oír, hacia el viento, un pequeño tractor que corta la hierba entre el río y la casa.

Y por detrás, a los obreros brasileños que cortan tablones y terminan las paredes y tabiques en el primer piso de la tienda (se escuchan también golpes de martillo).

Los pájaros *pitsugo*,¹ numerosos alrededor de la casa, tienen por lo menos dos cantos diferentes. Cada mañana nos despiertan puntualmente a las seis.

Los niños están en la escuela, entonces solo oigo a un bebé, en la casa de nuestros vecinos Henri. Los jóvenes de otra casa vecina (la de los Jacques, donde una de las mujeres viene del río Oyapok), activan sus poderosos aparatos de sonido amplificando un reggae bastante comercial, brega y algo de zouk. Cada fin de semana, en la misma casa, se escuchan cantos con tambores *samula*.² Es la emisión semanal en lengua kalina de Radio Ouassaille, radio comunitaria del pueblo vecino. Ayer, en otra casa, un poco más al norte, se escucharon los cantos chamánicos con maraca de un disco antiguo de Suriname (Kloos 1996).

Las risas y las bromas de los bebedores delante de la tienda.

Las ratoneras *tsulalapi*³ cantan mucho, un canto bonito y largo con dos motivos (sobre todo cantan en las casas durante la siesta y Annie, otra vecina, se enoja y trata de cazarlos).

Dos especies diferentes de pericos llegan en grupos para girar alrededor de los mangos y cajuiles: periquitos muy verdes y pericos “cara sucia”,⁴ más grandes, verdes y amarillos. El febril despertar de un mal sueño me hizo confundir el cotorreo de los pericos con una radio descompuesta. ¡Los pericos y benteveos son muy sonoros!

Algunos autos y camionetas pasan por la calle principal, a cincuenta pasos de aquí. En la mañana y en la tarde son los coches de transporte escolar.

1 Benteveo común, *Pitangus sulphuratus*.

2 En cursiva, las palabras en el lenguaje kalina, y las onomatopeyas de la mía.

3 *Troglodytes aedon*.

4 *Aratinga pertinax*.

Llamadas de gaviñanes diurnos y nocturnos. La abuela de al lado corta su leña para hacer fuego e intentar espantar los mosquitos de la tarde.

Fire trrr—fire trrr: con el dinero de los subsidios familiares, la mamá del Oyapok le compró a su hijo una pistola de plástico a pila.

Sonidos oídos aquí. “Aquí”, es el pueblo de Awala emplazado sobre la arena entre dos estuarios, allí donde se superponen grandes playas y extensiones de manglares. Awala, pueblo kalina, en la frontera de la Guyana y del Suriname. Pueblo de 1.200 habitantes, asentado a lo largo de 6 km. al final de una carretera. “Aquí”, es el gran galpón de hojas de palmera açái, donde pasamos nuestros días. Así, todos estos sonidos me llegan bajo esta campana vegetal, en esta parte del pueblo que los jóvenes llaman “el tercer barrio”.

Les propongo un retrato sonoro, realizado a partir de notas tomadas entre 2006 y 2010, de este espacio donde vivo actualmente. Cuadro incompleto, fragmentario y ampliamente naif, es decir, adoptando la calificación que Verónica Cereceda⁵ ofrece del arte naif, una presentación voluntariamente sin perspectiva y sin relieve: (casi) todo está en un solo plano, con igual valor. No entraré ni en los análisis necesarios, ni en la reflexión teórica sobre la musicología y la antropología de los “medios sonoros”, muy efervescente hoy en día. El primer principio descriptivo que me doy es tratar de partir de los sonidos mismos: es decir, en tanto sea posible comenzar cada párrafo, las primeras frases, con la descripción del sonido, para luego desarrollar lo que es y de dónde proviene. El segundo principio es describir los sonidos primero con términos nacidos del dominio de la acústica: a priori un sonido no es pesado o cálido, etc. Esto no es fácil, porque rápidamente se percibe que las sinestesias son muy envolventes, muy presentes en nuestras prácticas perceptivas y descriptivas. Sinestesias mal y demasiado utilizadas en escritos de toda clase y que favorecen las proyecciones etnocéntricas. De aquí surge, según yo, la necesidad de este principio para liberarse de las fórmulas clichés que fácilmente asignan “ritmo” a una obra plástica o “tornasolado” a la música. Pero como usted verá, no llegué a respetar cabalmente ninguna de estas dos reglas.⁶

5 Comunicación personal, Sucre 1994.

6 Agradezco a Rodrigo Torres, Kátia Kukawka y Camilo Laks Martínez por sus valiosas lecturas de este texto, y también a Joaquín Aldabe por los nombres de aves en Uruguay.

1. Algunas casas en Awala

Las mañanas generalmente son tranquilas y el nivel sonoro del conjunto es débil. Es una cualidad que los ancianos aprecian y la valorizan explícitamente. Se escuchan entonces pocos sonidos sobresalientes: una multifonía compuesta principalmente de cantos de una docena de especies diferentes de pájaros, con un volumen débil.

El *wu' wu' wu'* (a veces yo percibo claramente *wup wup wup*) de los *duku-luwe*, estas torcacitas,⁷ a veces numerosas, que andan en parejas cerca de las casas. Cantan mucho al alba, luego cada vez menos hasta la tarde. De 75 a 95 pulsaciones por minuto, la velocidad de sus cantos parece variar según los individuos.

La camioneta que pasa más o menos una vez al mes pulverizando insecticida en el aire de todo el pueblo. La máquina encaramada sobre la camioneta y que esparce este humo insecticida, se escucha de lejos: un rugido flaco, es decir, en una banda de frecuencia aguda y estrecha.

Los silbidos en glissando descendente de los pirinchos negros.⁸ Estos se mueven en grupo, dan vueltas en torno a las casas o más bien de unos desechos que rodean cada casa, cantan y vuelan unos después de otros, permaneciendo siempre agrupados. A veces, hacen un canto ascendente.

En este pueblo grande y luminoso donde las casas distan una centena de pasos unas de otras, los chicos no pasan sus días, como en otros lados, persiguiendo a los pájaros con hondas o pequeños arcos. Por ello observamos una buena diversidad de especies de pájaros alrededor de las casas.

Un hecho asombroso para los extranjeros que pasan por aquí: la presencia de numerosos cuervos negros muy cerca de las casas. Posados en los árboles y los cocoteros, o parados en el suelo, esperan, como los perros con los que se llevan bien, los desechos dejados después de la limpieza de los peces. Entonces se aproximan a saltitos, muy cerca, miran a la gente con su aire de magistrados ingleses, charlan entre ellos o riñen con gruñidos cortos y graves, a veces como ladridos débiles. Estos buitres, *keulum*,⁹ que en otra parte, en otro imaginario, tendrían un lugar sombrío, en este lugar tienen el psiquismo de gallina doméstica. Los vemos sacarse los piojos, secarse las plumas después de la lluvia, nos miran pasar inclinando la

⁷ *Columbina* spp. Habría cuatro especies diferentes en la región.

⁸ Pirincho Negro Chico, *Crotophaga ani*.

⁹ Cuervo cabeza negra, *Coragyps atratus*.

cabeza y se alejan con pereza. Aquí, la risa de ciertos hombres (algunos entre los que beben cerveza en la tienda) se parece al aleteo de estos buitres *kulum: wup wup wup*. También, es posible que *kulum*, lo mismo que *ulunu* en una lengua tupi y su derivado *urubú* en brasileño, sean onomatopeyas del vuelo de estos bichos.

Todavía no hablé de las ranitas “que llaman a la lluvia”, como decimos aquí. Croan cada día y a toda hora del día y de la tarde en esta estación de las lluvias, y pueden cantar por todas partes, mas parece que saben escoger los escondrijos que servirán de resonadores a sus cantos. Entonces, alardeando de sí mismas, se escuchan cantar como el común de los humanos en el baño. “Ellas llaman a la lluvia”, esta manera de decir me parece esclarecedora, puede ayudar a comprender esta cosmología amazónica: no decimos, como un moderno, zoólogo o no, “llueve entonces la tasa de humedad ambiental favorece las emisiones sonoras de reproducción de los batracios”. Al contrario de esta visión que determina el comportamiento de un animal por las condiciones físicas, aquí no podríamos escuchar estas emisiones vocales sin llamarlas “cantos” y concederles una intencionalidad, un deseo dirían algunos, de parte de estos pequeños animales, al modo de una relación, vocalizada y entendida como un lenguaje, entre ciertos animales y la lluvia, entre diferentes entidades del cosmos.¹⁰

Fragmentos del velorio de un abuelo chamán. Seis de sus colegas, algunos llegados de los pueblos de la orilla surinamita del río Maroni, están sentados delante de su ataúd y cantan con sus maracas. A cada canto, mujeres y hombres que participan en la velada se levantan y bailan alrededor del ataúd. Estas alianzas de chamanes es una fuerte particularidad del chamanismo kalina comparado con otras prácticas chamánicas de la región: en otras partes, como en el este de las Guayanas, estos hombres de la noche actúan solos. El sonido de estas maracas también es particular. En una primera aproximación podemos situarlo entre un sonido chillido y uno raspado. Así como en todas las maracas, es también un ruido blanco, como dirían los especialistas en acústica, un sonido sin altura precisa y emitido en una amplia banda de frecuencia: un espectro lleno. Pero estas

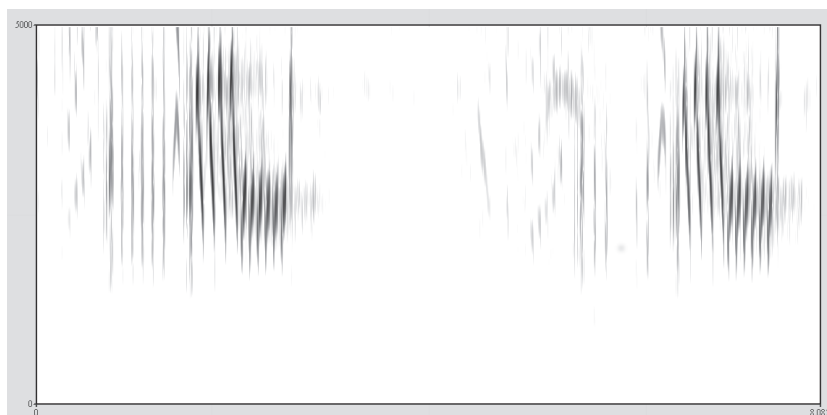
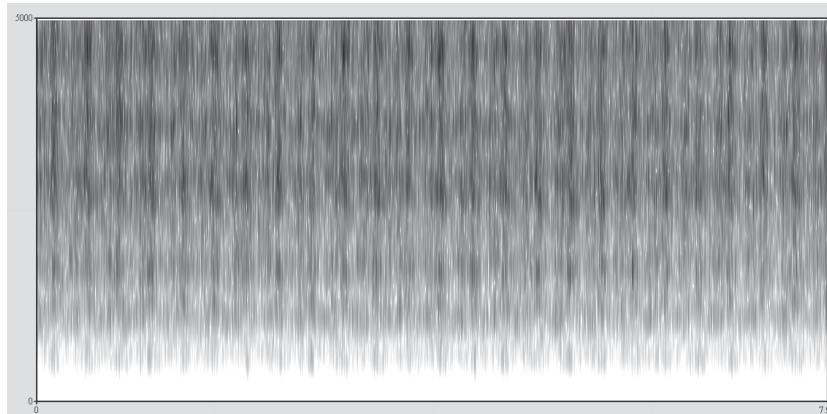
10 Esta característica cosmológica es común en la Gran Amazonia. Podemos encontrar un testimonio literario de ésta en la canción VII del poema *Cobra Norato* de Raul Bopp: *Sapo sozinbo chama chuva*. Verso corto, compacto, pero suficiente para mostrar que esta manera de decir existe también en las orillas del Amazonas (Bopp 1998: 156).

maracas kalina tienen un sonido particularmente brillante,¹¹ cuyo espectro presenta una banda más intensa en los agudos. El sonido es también muy potente; de hecho, estas maracas son bastante voluminosas, una gran esfera negra que no cabría en ambas manos.

Antes de entonar cada canto, todas suenan independientemente, no sobre la misma pulsación, ni con la misma velocidad, ni en fase, sino como —comparación distante— una orquesta sinfónica que se afina, como activando a los diferentes habitantes de estas maracas, a los diferentes seres extraordinarios que en ellas moran, aliados de cada chamán, dejándoles el tiempo de expresarse a su manera. Luego, con la acentuación del cantor principal, las maracas se ensamblan en una batida única o más bien unida (pues la sincronía no es algo exacto, sino que comprende una libertad que varía de una cultura a otra, de un repertorio a otro; la sincronía musical o coreográfica no es un principio normado, es un camino colectivo). Entonces empieza el canto. Desde un ángulo estrictamente rítmico esta batida puede ser descrita como la incrustación de una célula de cuatro pulsaciones sobre lo que llamo un ritmo “monario”. En la mayoría de las músicas de las tierras bajas de América del Sur que he escuchado, el ritmo no es binario ni es ternario, es “monario”: cada emisión sonora tiene el mismo peso y no presenta ninguna irregularidad regular, ninguna acentuación regular. Sea que se considere la intensidad, el timbre, la altura o la estructura de los motivos, no se produce, no se escucha ninguna acentuación regular que permita incluir estas músicas en la categoría de los ritmos binarios o de los ritmos ternarios.¹² La célula de cuatro pulsaciones se toca dos golpes arriba, dos golpes abajo, dos golpes arriba donde la mano-la maraca giran, dos golpes abajo golpeados delante del músico. La alternancia entre gesto-sonido-girado y gesto-sonido-golpeado ofrece un juego variado entre continuo y discontinuo. Este gesto musical varía según los chamanes. Así, aquella noche me tomó un buen tiempo el darme cuenta que el señor de más edad sentado al principio de la fila de los chamanes también estaba tocando, aunque su movimiento era discreto, como escondido entre sus rodillas.

11 “Brillante” es también un término de la acústica musical. “Blanco”, “brillante”... vemos que la acústica no tiene miedo de manejar un vocabulario extraído del mundo visual. En este caso, la sinestesia lexical proviene de la representación gráfica del sonido.

12 Conviene también incluir esta característica rítmica en una concepción más general del ritmo y de la temporalidad, los cuales, como antes había intentado demostrarlo (Beaudet 1997), no son divisibles pero sí aditivos.



Arriba: espectro del sonido de maraca de un chamán kalina.
 Abajo: espectro de un canto de la ratonera (fragmento).

Una lechuza chilla. Un perro ladra sin fin, se pone nervioso de su propio eco. Un pedo del bebé. Justo antes del alba llega una lluvia, vacilante, crepita un instante sobre el tejado de lata y se va.

Regreso de la ciudad, agotados y desmoralizados tras la visita a un mal médico. Agotados, desmoralizados, pero contentos de volver a nuestra casa. Apenas llegados, al comienzo de la tarde, el vecino prepara una fiesta de cumpleaños y conecta una sonorización enorme que inunda ininterrumpidamente hasta la mañana del día siguiente a una veintena de casas alrededor con canciones comerciales, algunas bonitas (éxitos de República Dominicana, de Francia y de los Estados Unidos).

Esta noche la electricidad se cortó por bastante tiempo. El refrigerador y el congelador se pararon. Era bueno el silencio negro. Al día siguiente, Jennifer, otra vecina, dijo “Cuando todo es silencioso, me siento inquieta”.

Silbidos de garganta que no reconozco: un arrendajo común, conocido por la libertad y variedad de sus gorjeos, vino a visitar el mango. Son tan originalmente locuaces que Tatu, un chamán del alto río, hizo de ellos sus aliados (¿intérpretes hacia otro mundo?). Otro hombre incluso hasta dio de comer la lengua de estos pájaros a su hijo para que aprenda fácilmente las lenguas extranjeras.

A veces, como una flecha, un zumbido de colibrí. O el arrugamiento nervioso de azulejos que atraviesan. Tres gavilanes que se increpan.

La sonorización de los vecinos de nuevo difunde música envasada, zouk de hoy. Los bajos saturados dominan: es el gusto, la manera de escuchar este tipo de música desde hace una treintena de años (es a veces difícil escribir con este sonido que se impone).

Un ruido como de pequeños recipientes de plástico que caen, allí en la cabaña de la ducha: es una gran culebra que busca ranitas y derriba los frascos de champú. Las busca con tal pasión que hasta no me ve.

La sierra eléctrica de los obreros brasileños que instalan el cielo falso en la zaga de la tienda.

Las moscas. No siempre, poco numerosas.

El pequeño viento casi constante en las hojas de palmera del galpón.

Wüik wüik wüik wüik wüik wüik wüik: mañana de principios de julio, entre dos casas los gavilanes se insultan, se cortan la palabra en crescendos cortos. Hacen también *kwii-in*, acentuado la *i* y luego descendiendo en glissando desde la *i* hasta la *u*.

Palana, la mar, sopla según intensidades diferentes, según un espectro grave o agudo, un espectro amplio o estrecho. Estos cambios son asociados con la marea, con la dirección del viento, con el tiempo que ella anuncia. En general la mar sopla con una gran regularidad, pero a veces también se oye claramente su nerviosismo: da golpes, acentuaciones irregulares. “¡Ella trabaja!” dijo mi colega pescador.

Los sábados por la tarde, cinco o seis casas más lejos pero hacia el viento, una mujer evangélica canta con un micrófono. Lo encuentro musicalmente pésimo. ¿Cómo caracterizar musicológicamente este “pésimo”? Melodías gastadas y re-gastadas, construidas sobre un acorde mayor y muy a menudo restringidas a pequeños intervalos. A veces reconocemos la melodía de una canción de Bob Dylan (“Blowing in the wind”), recuperación

que revela el origen estadounidense de esta red en expansión. Este tema es simplificado, reducido a una trama mínima. Todas estas vocalizaciones de propaganda integrista (“nosotros somos el ejército del rey...”) parecen haber optado por la simplificación: sólo monodías sin ninguna armonía, melodías reducidas a su contorno mínimo, es decir sólo lo suficiente para reconocerlas, memorizarlas. Todas son envasadas en un ritmo de dos tiempos, limitándose al uso de dos valores, la negra y la corchea. La voz utiliza la parte posterior del paladar como resonador, en una modalidad aguda que implica pocos armónicos, sin sonido alguno de soplo o de garganta, siempre igual desde el punto de vista del timbre.

En suma, todos los parámetros musicales (timbre, melodía, armonía, ritmo) son aplastados, podríamos decir, reducidos al mínimo. Es un hecho conocido y documentado para las religiones del libro que la propaganda para esta hipóstasis, un ser supremo e inmaterial, no puede conceder importancia al sonido mismo, sólo “el verbo” tiene valor. El grado de subordinación de la música al “verbo” varió en el curso de la Historia, pero en esta propaganda evangélica alcanza el nivel de la caricatura. Ya había estado de la misma manera afligido, en un pueblo Parikwene del bajo Oyapok, al oír a las mujeres cantar desafinadas, con voces demacradas, insípidas melodías, mientras que las mismas personas cuando interpretan su propio repertorio (*wawapna*, *wukikapna* y otros) muestran una sutileza melódica y una potencia poética excepcionales.

2. ¡Tantos pájaros!

El mar está más allá de la laguna, a unas centenas de pasos. Desde aquí se lo oye sonar amortiguado por la distancia. ¿Ensofdecido? ¿El mar escucha a la gente? Él, ensordecido, explota, se desmorona, golpea, se extiende, golpea sus masas sobre la arena; hace su trabajo con esta famosa regularidad. ¿Duda a veces, aquí?

Ayer, noche alumbrada por la luna. De una casa próxima, hacia el viento, venían los chirridos graves de una maraca y de un canto de hombre. ¿Una sesión de chamanismo por el chamán Kilinã? Yo no lograba decidir si este sonido estaba grabado o no, la maraca me parecía en vivo y la voz grabada.

Frsh, Frsh, Frsh, Frsh, los pasos de nuestro vecino Jacques. Lo reconocemos por el sonido particular de su paso sobre la arena: rápido, incisivo

y cargado al mismo tiempo. Reaigo aquí en el error de las metáforas: tratemos de traducir estas metáforas en lenguaje acústico: una serie apretada y prácticamente isócrona de impulsos breves, de ruidos blancos con más intensidad en los medios y los agudos supongo, impulsos breves y nítidos, es decir, con un corte nítido al final, mientras que el ataque es cada vez un microscópico crescendo... una pequeña irregularidad: ¿es que él cojea ligeramente?

Un yapú¹³ viene muchas veces a la semana a gorjear en los árboles al borde de la casa.

Globalmente, la cantidad de sonidos nacidos de la actividad de los hombres es bastante importante en este pueblo. Supongo que numerosos ciudadanos que optaron por una “vuelta a la naturaleza”, deben estar impactados por los ataques que hacen los locales a la naturaleza. Lo que supone una concepción de la vida política y económica que separa completamente la ciudad del campo (la ciudad que produce las sierras y los herbicidas, la ciudad que consume el maíz y la mandioca). Lo que supone también, lo sabemos, una concepción paradisíaca de la naturaleza, donde el hombre social y económico estaría ausente. El conjunto de sonidos que provienen de artefactos humanos en este pueblo comprende golpes de martillo, máquinas de aserrar, algunos autos, sobre todo por la mañana y por la tarde y canciones propulsadas por amplificadores eléctricos y poderosos altoparlantes. “Mis vecinos son pobres, entonces yo que puedo hacerlo, voy a conectar mis altoparlantes y así mis vecinos podrán distraerse con mis playlists”, me dijo un hombre que trabajaba en la radio. Hacer música es considerado como una ofrenda (a la familia, a los vecinos o a los seres invisibles). La potencia sonora, venga ella del cuerpo de los músicos o de un amplificador eléctrico, es un signo de generosidad.

“Cuando una persona muere, entonces el pueblo se queda tranquilo” dijo Bourgeois esta mañana. Efectivamente, el nivel del total sonoro de este gran pueblo es muy bajo hoy: los aparatos de sonido de la vecindad funcionan en menor número y sobre todo a bajo volumen. En la tarde, pasan grupos de señoras que hablan en voz baja, caminan hacia la casa donde acaba de llegar el cuerpo de la difunta. Una señora de edad falleció ayer en el hospital. Ella estaba enferma desde hace tiempo. Es velada toda la noche hasta la mañana, con dominóes, café, cerveza, ron, canto de mujeres con maracas *kalawasi*. Paralelamente, tuvimos un *epekodono*, ceremonia

13 *Psarocolius decumanus*.

de cierre de duelo, hace dos semanas, hubo otro *epekodono* a finales de esta semana en otro pueblo y a finales de la semana próxima debería celebrarse en Awala la misma ceremonia para otra mujer, fallecida hace unos años. La muerte ritma la vida. Cada fallecimiento abre un ciclo de tres ceremonias (velatorio y entierro, *omongano* o comienzo del duelo, *epekodono* o cierre del duelo). Los Kalina comienzan a ser numerosos, algunos millares, y vemos que estas ceremonias multiplicadas en gran número dan forma a la muerte. Incluso si la periodicidad de estas ceremonias de duelo es muy elástica (de tres a seis años antes de realizar el cierre del duelo), la muerte funda una de las temporalidades de la vida kalina. Una temporalidad concreta, sensible, actual.

En este momento, cada día, mucho, el *punp punp punp* de los bulldozers y apisonadoras que asfaltan una calle. No hay duda, la modernidad es ruidosa y para numerosas orejas en el mundo, un nivel sonoro elevado es sinónimo de modernidad.

El loro de Adriana es hablador como un loro. Tiene sus momentos: hoy, después de unos silbidos y llamadas se queda silencioso. Luego, da dos chillidos débiles seguidos de un gran grito. En general lo que él prefiere es repetir los gritos de los niños. A menudo dice “¡Papá!”, por ejemplo, pero ayer se rió como Adriana, hacía la risa de Adriana; estaba contento de conseguirlo y empezaba de nuevo. A veces imita el caí común; entonces es divertido adivinar quién canta, si el loro o el mono, porque lo hace muy bien. Me gusta mucho la Adriana. Es mi preferida entre las vecinas del barrio con sus seis años y las historias que inventa. Es viva y buena.

Dos carpinteros *we'tú*¹⁴ se llaman y se cuelgan del árbol del jardín: su risa es ascendente.

Esta mañana sentado bajo el galpón, me llegan, como juntándose sobre mí, un aleteo de cuervo y un golpe sobre un bidón de plástico. Cada uno de estos sonidos así como su conjunción son breves, de intensidad débil, como viniendo de lejos. Música fugitiva, un toque sonoro que no es una forma en relieve sobre el fondo de la multifonía cotidiana, sino un punto translúcido de esta tranquila vida. ¿Cuál sería el equivalente acústico de translúcido? ¿Un sonido-filtro que deja pasar otros sonidos absorbiendo ciertas frecuencias por ejemplo? Filtro es un término que pertenece al vocabulario de los ingenieros de sonido, es un término técnico de la acústica, pero él mismo no es más acústico que translúcido: en la historia

14 Carpintero real barbirrayado, *Dryocopus lineatus*.

de las mujeres y de los hombres filtramos cerveza antes de haber filtrado sonidos. (¿Es esto cierto? Mis amigos tocadores de clarinetes *tule* y sus mujeres, mis parientes cervceras, afirman que tocamos y bebemos al mismo tiempo.) Lo emocionante de esta conjunción filtradora viene de su brevedad y de su debilidad. Un paisaje sonoro, como una música, no consta solamente de sonidos destacados, de fondo, de salientes o de formas, sino también de superposiciones débiles, de fricciones, de sonidos interrumpidos o al borde de la indistinción. Estas debilidades son a veces vitales, como los ruidos de la fuga de una lagartija en las hojas o un suspiro de mi enamorada.

Golpes de martillos, próximos o lejanos. Así sé que el vecino Shinga intenta levantar las paredes de su casa hasta el tejado, así sé que el vecino Honoré todavía no acabó el bote para su hermano. Escribiendo en este diario sonoro, me pareció bueno anotar las palabras de mis vecinos y no solamente mis propias descripciones; pues vemos, lo oímos más bien: realizar una tarea (sonora como esta, aunque no sólo) es también una manera de hablar. Temporada de sequía o estación de las lluvias, temporada tranquila o temporada de los grandes vientos y del mar fuerte, sino también las actividades de los hombres hacen que los sonidos cambien del día a la noche, de una temporada a la otra y también de un año al otro: los panaderos cambiaron, los balidos cristianos del sábado se alejaron hacia otra casa, una de las sonorizaciones vecinas se paró porque su propietario obtuvo un contrato de trabajo por unos meses al otro lado de la Guyana...

Este lunes por la mañana, ambiente muy pesado en nuestro pueblo que atravieso andando.

Ayer, al fin de una fiesta de cumpleaños, una joven fue atropellada por un coche y murió en el acto. Alcohol al volante. El tañido fúnebre se extiende sobre todo el pueblo. El tañido es el silencio: ninguna sonorización, ninguna máquina de tronzar, ningún motor, ninguna llamada, ninguna risa, las conversaciones son en voz baja, hasta los gallos están discretos. Ella se llamaba Yolanda, era la chica del cantante Jann y madre de dos niños.

Este verano, el vecino Loïc aportó una nueva canción: un reggae bien hecho, bien cantado, simple, una propaganda, cuenta la historia de un “bad boy” que se volvió hacia “la luz única”, etc. Fácil: el vecino o uno de sus niños aprietan la tecla “repeat” y escuchamos la canción, literalmente en bucle, durante toda la tarde.

Estamos en el cuarto mes del torneo de fútbol, organizado sobre el pequeño terreno de al lado y bautizado “tabla omnisport del municipio”

(esta megalomanía de la “comunicación” ha sido vista como necesaria para decirle “a los jóvenes” que la municipalidad se ocupa de ellos). Cuatro meses de torneo local, esto significa que cada viernes y sábado una poderosa sonorización brama nombres de equipos de fútbol, desde las 17 hrs. a la medianoche. Nombres de equipos europeos que adoptaron los grupos de aquí. Sobre estos comentarios deportivos simplistas, estereotipados y presuntuosos, son superpuestas por el DJ las canciones de éxito del momento (en este torneo, sobre todo de *disco-house* y de brega). De nuevo, algunas canciones están bien hechas y me gustan, pero el conjunto impuesto es penoso de soportar. Así, la música es también el volumen sonoro, la repetición de unidades de repertorio en la misma noche y de una noche a otra; es también una relación de elección entre los que producen la música y los que la escuchan (aquí, es quien maneja la sonorización y quien se encuentra en su radio de acción). Cuando se dice que la música no es un lenguaje universal, esto significa también esto: aunque estas canciones comerciales pertenecen a un lenguaje tonal, armónico, rítmico que me es comprensible, rechazo el volumen, la cantidad (la manera en la que es producida). Es un caso muy común y fuente de conflicto en numerosos espacios sociales, urbanos sobre todo, y que merecería una descripción y un análisis más fino (ver, por ejemplo, Lawrence 2003).

Abril, ayer fuimos a pescar con Honoré a la mar. Pescamos con grandes redes unos pocos peces. Algunos de ellos (no son los mismos en cada pesca) gruñen o dan bocinazos cuando se los saca del agua. Entre ellos había un pequeño siluro que tosía exactamente como una cabra. En su libro sobre la comunicación acústica animal, Yveline Leroy (1993) mostraba que en un medio, en un ecosistema dado, los diferentes animales se repartían el espectro de frecuencias para no crear confusiones sonoras y sexuales (podríamos imaginar por ejemplo, una dama chapulín entrando en la cama de un gorrión). Pero es posible que tales igualdades existan en dos ecosistemas diferentes (una cabra de Poitou que tose como un siluro de las Guyanas). De regreso, tuvimos tiempo para escuchar los bancos de peces *kuday*¹⁵ que se desplazan con el flujo de la marea creciente: siguen la orilla y remontan los riachuelos que corren bajo los manglares. Una ráfaga ligera y flexible. Una crepitación breve, que dura sólo dos segundos, con un ataque nítido, comienza de un solo golpe y le sigue una extinción regular pero muy breve. Un ligero temblor poderoso. ¿Quién lo registrará? ¿Quién lo

15 Cipotero escamoso, *Anableps anableps*.

publicará? (dicen que en el mundo, la destrucción de los manglares es más rápida que la destrucción de los bosques tropicales).

Dos torcacitas *dukuluwe* cantan al mismo tiempo. No las veo, son muy diferentes, espaciadas por una decena de metros. Ayer, he oído una torcacita cantar al mismo tiempo que otro pájaro. En ambos casos, los dos cantos, diferentes uno del otro, se combinaban en mi percepción, formando un motivo simple, a veces con superposiciones, un tema musical imbricado, como el de una orquesta a tres partes entrecruzadas. Pero ambos cantos formadores de cada pájaro no tenían ni el mismo ritmo ni el mismo tempo, y además, ninguno de los dos era completamente estable. Así, la resultante, el motivo musical que se formaba en mi percepción, duraba sólo un cierto tiempo, digamos un minuto, y luego aparecía una nueva resultante. Este nuevo tema era a la vez próximo y diferente del precedente: una variación. Hubo así varias variaciones sucesivas, formadas por modificaciones de los materiales de base. Estas modificaciones eran ni discontinuas ni regulares. Es decir que los cantos individuales (cada parte musical) podían ser estables un momento, luego modificarse lentamente, como un deslizamiento lento, o un estiramiento, o una contracción lenta. En cambio, el resultado, la variación, era perceptible de manera nítida: el paso de un motivo al otro acontecía como una alternancia y no como un deslizamiento, a veces con un segundo de incertidumbre entre dos variaciones, un momento a-temático. Varios etnomusicólogos y etnólogos (Mello 2005) mostraron, a propósito de músicas amazónicas a veces distantes unas de otras, que las microvariaciones de un tema al otro, en una suite orquestal por ejemplo, pueden corresponder a un cierto tipo de pensamiento de la gente de esta gran región. Este modo de composición musical corresponde también a una percepción particular del medio sonoro (y probablemente también del medio visual, olfativo, de las temperaturas, etc.). En otras palabras, aquí como en otras partes del mundo, componer música puede estar asociado con un tipo de pensamiento lógico que tratará de cubrir toda la gama de combinaciones posibles. Pero también, y a veces esto ocurre con la misma respiración, componer es sumergirse en los sentidos. Y aquí como en otras partes, pensar de manera lógica es también confiar en los sentidos.

Los jóvenes pasan con su andar indolente o firme (que el andar sea indolente o firme es rubricado como un andar de joven), con un teléfono móvil en la mano o en el bolsillo, que difunde una canción de moda. Estos celulares hacen un sonido muy particular que contrasta fuertemente con

el sonido de los altoparlantes, poderoso, fijo, sobrecargado de bajos: en el sonido de estos pequeños teléfonos predominan los agudos.¹⁶ Se proyecta a veinte metros. En la noche se escucha esta música portátil que pasa lentamente.

Febrero de 2010, noche calma con poco viento. No muy lejos y muy débil, desde una radio, un comentario brasileño de partido de fútbol, apenas audible. Un crujido continuo e igual (¿la bomba de agua del vecino Shinga Adrianus?). Una risa de hombre esporádica y contenida en casa del vecino Machoin Lassoe; poco a poco se transforma en varias risas liberadas de hombres.

Bibliografía

- BEAUDET, Jean-Michel (1997): *Souffles d'Amazonie*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- BOPP, Raul (1998): *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: José Olympio/São Paulo: Edusp.
- GEPOG (2003): *Portraits d'oiseaux guyanais*. Cayenne: Ibis Rouge.
- KLOOS, Peter (ed.) ([1975] 1996): *The Maroni River Caribs of Surinam*. Amsterdam: Royal Tropical Institute/Leiden: Pan Record.
- LAWRENCE, Tim (2003): *Love Saves the Day. A history of American dance music culture, 1970-1979*. Durham/London: Duke University Press.
- LEROY, Yveline (1993): *L'Univers sonore animal*. Paris: Dunod.
- MELLO, Maria Ignez C. (2005): *Iamurikuma: Música e Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tesis de doctorado en Antropología Social. Florianópolis: PPGAS/UFSC. <<http://www.antropologia.com.br/divu/colab/d30-mmello.pdf>> (9.8.2012).

16 Los fabricantes afirman a menudo que estos teléfonos celulares emiten entre 100 y 18.000 Hz. Pero pocos lo hacen, sino que es entre 300 y 16.000 Hz (casi no hay frecuencias graves). De hecho, varios codecs y *softwares* dedicados a los celulares, distorsionan el original (Camilo Laks Martínez, comunicación personal, 2011).

Música popular, musicología y educación en América Latina

Juan Pablo González

En este artículo pretendo situar el problema de la enseñanza profesional de la música popular desde una perspectiva histórica y cultural. Histórica, considerando la herencia europea mediante la cual hemos desarrollado una formación musical en América Latina, basada en cánones artísticos y pedagógicos replicados casi sin objeciones en nuestro continente. Cultural, considerando las oportunidades que, como latinoamericanos, se nos abren para conocer, sistematizar y enseñar una de las músicas más ricas en su diversidad y contenido expresivo.

La música popular a la que me refiero en este texto, es aquella que surge desde la fragmentación del campo musical producido a comienzos del siglo XIX, que crea la dicotomía entre *alta* y *baja* cultura, condicionando hasta la actualidad nuestra práctica musical. El problema de la enseñanza de esta música será abordado considerando la construcción canónica realizada desde la academia, deteniéndonos en el aporte básico que ofrece el conservatorio a la enseñanza de la música popular de acuerdo a algunos casos latinoamericanos.

1. Canon y enseñanza

La institucionalización de la enseñanza musical en Occidente se enfocó exclusivamente hacia la música escrita. Esto ha sucedido desde los orfanatos venecianos, donde enseñaba Vivaldi, y las maestrías de capilla donde Bach hacía cantar, tocar y componer a sus discípulos. Luego se suman las instituciones militares, donde se forman los músicos de banda; los conservatorios públicos, creados a partir del modelo ofrecido por París desde 1795; y las academias musicales surgidas con la consolidación de la burguesía y su concepto de “amor a la música”.

Estos han sido los ámbitos educativos donde se han desarrollado nuestros modos, métodos y hábitos de enseñar y aprender música. Habrá que esperar hasta mediados del siglo XX para que la enseñanza de la “mú-

sica de todos”, como la llamara Carlos Vega, comience a ser sistematizada desde la academia, teniendo al Berklee College of Music de Boston, fundado en 1945, como modelo.

No le ha sido fácil a la academia tomar en serio una música concebida para la entretención; otorgarle valor cultural a productos y procesos de la cultura de masas; ni abordar la dimensión corporal y sonora de la música occidental. Tal vez por ello, la música popular urbana no fue incluida sino que hasta las últimas décadas del siglo xx en los planes de estudios de las instituciones musicales y musicológicas latinoamericanas. Su carácter híbrido y su producción industrial, llevó a la cultura popular de masas a quedar por un largo tiempo no sólo fuera del interés académico, sino de la propia definición de campo cultural.

Junto con las reticencias burguesas hacia una música que es de todos, han existido razones epistemológicas que restringen la presencia de la música popular en la academia. Desde una perspectiva musicológica, podemos destacar el alto grado de intertextualidad que posee esta música. A la tradicional relación sintáctica y semántica entre palabras, sonido y expresión a los que nos enfrentamos en el estudio de la música clásica, la música popular suma nuevas relaciones intersemióticas, generadas por el *grano* de la voz, la *performance*, el ritmo corporal, la visualidad y el sonido editado y ubicado espacialmente. Esta multiplicidad textual, llama a múltiples miradas disciplinarias, lo que enriquece tanto a la musicología como a sus estrategias de enseñanza (González 2009).

A pesar de haber sido fundados con 150 años de diferencia y en entornos sociales muy distintos, el viejo conservatorio de París y la moderna escuela de Berklee tienen algo en común: basan su labor en la existencia de un canon artístico, requisito fundamental para la institucionalización de la enseñanza musical. Este canon señalará qué compositores, géneros, repertorios y prácticas interpretativas y compositivas deberán ser enseñadas y de este modo, preservadas y perpetuadas socialmente.

Los franceses creaban su conservatorio en una época en que la ilustración ya había producido las primeras enciclopedias, historias y biografías de músicos, iniciando su consiguiente proceso de canonización. Al mismo tiempo, el período posrevolucionario requería de instituciones públicas estables al servicio del ciudadano. El canon artístico que se perpetuaría durante el siglo xix era garantía de ello. Por su parte, los norteamericanos creaban su escuela en un momento en que el jazz había generado un repertorio suficientemente estandarizado —o canonizado— por las *Big Bands*,

que contaban con grabaciones y partituras de circulación internacional. Esto sucedía al inicio del período de posguerra, que le auguraba a Estados Unidos una influencia política, cultural y económica en el mundo como nunca antes había imaginado.

El canon musical es altamente estimado por las instituciones, nos recuerda Philip Tagg, pues les otorga cinco atributos básicos para su buen funcionamiento: claridad de propósitos, estabilidad, economía, eficacia, y competitividad (Tagg/Clarida 2003: 31-32). El canon nos permite: a) saber con anticipación lo que se debe enseñar, proyectando esa enseñanza en el tiempo; b) estabilizar los planes y programas de estudio; c) evitar que el cuerpo docente deba actualizar sus conocimientos a cada momento; d) reducir la incertidumbre que produce la innovación y la reforma curricular; y e) controlar mejor los costos de inversión en materiales de apoyo a la docencia. Finalmente, y como suma de todo esto, la institución se hace mas manejable gracias a la existencia de un canon artístico claramente establecido.

De este modo, educar se transforma en preparar al ser humano para la sociedad del ayer, como señala Coriún Aharonián (2004: 54). Esto, que puede resultar funcional para un intérprete de música clásica, podría parecer del todo inadecuado para un músico popular, quien vive su presente en plenitud. Sin embargo, también hay que considerar que es a partir del conocimiento y manejo del pasado que podemos tomar impulso para proyectarnos al futuro, siempre que no quedemos atrapados en ese pasado artístico que debemos conocer.

Al enfrentarnos, entonces, al problema de la formación del músico popular al interior de una institución académica, tendríamos que preguntarnos por los procesos de construcción y deconstrucción canónica que guían nuestros planes de estudio. ¿Es posible construir cánones alternativos o estamos condenados a repetir los cánones de otros? ¿Será que el concepto mismo de canon es el perverso? Si al enfrentarnos a lo popular no tenemos referencias para establecer nuestros propios juicios de valor, como señala Aharonián (2004: 44), esto se podría deber a la ausencia de cánones específicos surgidos en esta esfera.

La aparición de los *Real Books* a fines de los años setenta —tres ilegales primero y luego tres legales—, que ponían a disposición del estudiante y del músico un repertorio estandarizado de jazz; de los *Songbooks* de cantautores brasileños editados desde 1989 por Almir Chediak y del trabajo de edición de Luis Advis en Chile desde 1994, de la serie *Clásicos de la música*

popular chilena, se ha tejido una red canónica donde lo oficial y lo alternativo se confunden. De este modo, sabemos qué enseñar y los propios músicos comparten un repertorio común, lo que facilita sus prácticas performativas.

En un comienzo, tanto los cánones replicados desde el Conservatorio de París como desde la Escuela de Berklee, resultaban altamente gravitantes a la hora de organizar la enseñanza de una escuela de música popular en América Latina. Los manuales de enseñanza, sistematizados y diseminados por ambas tradiciones canónicas, constituían la única bibliografía didáctica con la que podíamos contar. Finalmente, algo de contrapunto y armonía clásica había que aprender, junto con rudimentos de orquestación. Además, los manuales de solfeo traían algunas melodías populares, aunque fueran europeas.

Los profesores a los que podíamos recurrir habían sido formados con esos manuales y, en su gran mayoría, provenían del conservatorio. Sus motivaciones para contribuir a la formación de músicos populares podían ser profesionales, artísticas, económicas y hasta políticas. El hecho es que esta primera generación de profesores marcó la diferencia respecto a la relación entre músicos de academia y músicos populares tal como se había dado en el pasado latinoamericano.

2. El aporte del conservatorio

En su acercamiento a la música popular, un músico de conservatorio tiene muchas limitantes. Su manera de concebir lo rítmico es la mas evidente, que lo lleva a contarlo todo, perdiendo swing y capacidad de anticipar el bajo, por ejemplo, o entendiendo como *síncopa*, fenómenos rítmicos que surgen de la métrica aditiva de la clave afroamericana. Si a esto sumamos su nula capacidad de improvisación, la restricción a la que somete su cuerpo cuando está tocando, su limitada capacidad para tocar de oído, su dificultad para crear en grupo, el afán de anteponer la teoría a la práctica, y su modo de concebir la composición como un acto individual y dependiente de la escritura, tendremos una buena muestra de estas limitantes.

Sin embargo, un músico de conservatorio también cuenta con cierto *capital* artístico que puede ser de utilidad en su acercamiento a la música popular. Consideremos, por ejemplo, su experiencia haciendo música derivada del baile y de las formas vocales, los dos géneros que conforman

la música popular. Además puede influir su experiencia con la vanguardia, que también ha llegado a la música popular, desde Violeta Parra hasta Leo Masliah, Liliana Herrero o Arrigo Barnabé, entre otros. Junto a esto, el músico de conservatorio cuenta con su propia condición de auditor, que lo expone día a día a extensos repertorios populares. Finalmente, todo músico tiene la capacidad e interés en establecer relaciones vivas entre la música que hace y la sociedad que lo rodea, algo que permite mucho más la música popular del presente que la música clásica del pasado.

De este modo, con la contribución de músicos de conservatorio, la enseñanza de la música popular en América Latina, debió inventarse a sí misma, mientras se mantenía la dependencia de lo que París y Boston habían instalado en el mundo. Es así como empezó un proceso de adaptación de sistemas de enseñanza y de manuales didácticos. Por un lado, se adaptaba repertorio latinoamericano a métodos de solfeo, con resultados dispares y, por el otro, se abordaban contenidos clásicos que resultaban funcionales a determinados estilos canónicos de la música popular. *Suites* de Bach, *lieder* de Schubert, mazurkas de Chopin, rapsodias de Brahms y *gymnopédies* de Satie podían resultar instructivas para quienes buscaban vínculos entre lo clásico y lo popular.

Al comienzo, los métodos de Berklee fueron considerados *La Biblia* para el aprendizaje de la música popular. En cuanto a métodos de enseñanza musical, cargaban con el prestigio del *método* de música clásica. Sin embargo, no estábamos haciendo más que cambiar los Champs-Élysées por el Central Park, mientras que nuestras selvas, pampas y montañas permanecían inexploradas para nosotros. De este modo, con el paso de los años, los músicos latinoamericanos manifestaron la necesidad de contar con métodos propios, que tuvieran contenidos locales que no tenían los de Berklee.

Se pueden destacar, por ejemplo, los primeros métodos para tocar instrumentos andinos, publicados por Ernesto Cavour en La Paz desde comienzos de los sesenta: uno de charango en 1962, de quena en 1970 y de zampoña en 1973. Estos textos se sumaban a los incontables métodos para tocar guitarra, donde se hacían presente diversos géneros y ritmos de las músicas populares latinoamericanas. Sin embargo, faltaban métodos que abordaran aspectos teóricos de estas músicas.¹

1 Ver trayectoria artística y publicaciones de Ernesto Cavour en <www.aimal.com/ec/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=31> (oct. 2011).

Al abrirse en América Latina la posibilidad de la enseñanza institucionalizada de la música popular, los compositores resultaron más útiles que los intérpretes para iniciar esta tarea, pues las técnicas instrumentales y los instrumentos mismos de la música popular ya se encontraban lejos de los utilizados por la música clásica. Esta enseñanza se abordaba con ciertas limitaciones, pues, como hemos visto, el compositor se había alejado de la música popular, algo que se acentuaba a lo largo del siglo xx a medida que el lenguaje se especializaba.

Si bien Erik Satie y Arnold Schoenberg habían hecho música de cabaret, compositores como Stravinsky o Bartok se limitaron a recoger o imaginar material popular rural o urbano, sin participar directamente de la escena de la música popular de su época. Será a partir de la década de 1960, que algunos compositores latinoamericanos volverán a desempeñarse nuevamente en la música popular como intérpretes; Gerardo Gandini en Argentina, Leo Masliah en Uruguay o Guillermo Rifo en Chile, por ejemplo; también como arregladores, en el caso de Rogerio Duprat y Jaques Morelembaun en Brasil; o como compositores populares y profesores de músicos populares, como los chilenos Luis Advis y Sergio Ortega.

De hecho, un paso importante en la formación de músicos populares en Chile lo constituyó la Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile, que funcionó en Santiago entre 1966 y 1973. En dicha escuela, jóvenes y adultos sin formación musical previa, podían recibir clases de compositores como Luis Advis, Celso Garrido, Melikof Karaian, Sergio Ortega y Cirilo Vila. En esta escuela, hubo varios cursos relacionados con la composición musical, los que funcionaron intensivamente, acogiendo en su seno a músicos de Nueva Canción.

De este modo, lo que en el conservatorio podía requerir largos años de aprendizaje, en la Escuela Musical Vespertina era enseñado en poco tiempo, de acuerdo al desarrollo más acelerado de los músicos populares y a su calidad de adultos (González 2005). En esta instancia de aprendizaje institucionalizada, se fue creando una red de intereses comunes, pues a la larga, los compositores también aprendieron de los músicos populares, en especial de las posibilidades que brindaban sus instrumentos y los géneros que cultivaban.

Enfatizando este tipo de formación, la Academia Superior de Artes de Bogotá, que imparte docencia en teatro, artes visuales y música, ha orientando su labor hacia la música popular latinoamericana de raíz folklórica. Para ello, desarrolla un concepto integrador de las músicas populares

latinoamericanas, dejando en un segundo plano al jazz y al rock. Las dificultades que enfrentaba a comienzos del nuevo siglo, surgían de no tener suficiente cuerpo docente de nivel universitario que pudiera impartir las materias teóricas y prácticas que se proponían. Debido a esto, debieron contratar profesores con formación de conservatorio.

En Caracas, el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM), dependiente del Ministerio de Cultura, y surgido por la necesidad de sistematizar los estudios musicales de los integrantes del amplio movimiento de las orquestas juveniles venezolanas, se ha abierto a la formación de instrumentistas y cantantes populares desde 2005. Este instituto ha contratado a destacados músicos populares venezolanos para formar instrumentistas y cantantes, pero depende de la música clásica en el área teórica. De este modo, es necesario preguntarse si la formación del músico popular en América Latina requiere de una autonomía total de los músicos del conservatorio o si es necesario el desarrollo de un enfoque más integrado.

3. El aporte de la investigación

En nuestra región, el concepto de música popular denota, por un lado, oralidad, tradición y comunidad, mientras que por el otro denota mediatización, innovación y masividad. De la primera acepción se ha ocupado la etnomusicología, la que, por extensión, ha incorporado paulatinamente desde los años noventa la segunda acepción de música popular como objeto de estudio.

En América Latina, el campo de la música popular mediatizada se superpone al de las músicas locales y tradicionales. Sin embargo, ambos campos tienen en común la paulatina incorporación de elementos modernizadores a su práctica e inserción social. La mediatización del folklore ha sido un proceso inevitable, con el consecuente desarraigo de prácticas tradicionales y la transformación del rito en espectáculo.

De este modo, desde fines del siglo xx se han comenzado a discutir en América Latina problemas referidos a la invención y mediación de la tradición, a su utilización política y a la construcción de sus narrativas legitimantes. Al comienzo, el foco musicológico estuvo dirigido a las causas externas del cambio en la tradición, pero, actualmente, lo que atrae nuestra atención es el proceso de innovación desde dentro de las propias músicas tradicionales.

La música popular ha servido para construir identidades nacionales y supranacionales, indagando e integrando identidades ajenas, y enriqueciendo así nuestra propia experiencia del género humano. La incorporación de rasgos negros y mestizos al patrimonio cultural de muchos países latinoamericanos, se realizó más plenamente mediante esta música, contribuyendo a que dichas sociedades se enriquecieran mediante el diálogo interno y el reconocimiento mutuo.

Los aportes de investigación en música popular provienen también de la educación musical, que ha demostrado una extraordinaria capacidad de autorreflexión en América Latina, generando organizaciones, congresos, talleres y publicaciones diversas. Los educadores musicales tienen el privilegio de haber constituido la primera organización musical de gran tamaño en la región, logrando importantes apoyos institucionales. La enorme presencia de la música popular en el medio ambiente y práctica del educando, ha repercutido en la forma en que la educación musical se está pensando a sí misma, algo que hacemos extensible a la musicología.

En el III y IV congresos de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, realizados en Bogotá y México en 2000 y 2004, respectivamente, se brindó plena cabida a la educación musical. De este modo, en Bogotá, se presentaron informes sobre la organización académica de escuelas de música popular; se abordó la incorporación de esta música en conservatorios y facultades de arte; se discutieron aspectos vinculados al arreglo musical; se presentaron proyectos de elaboración de materiales didácticos para la formación musical en general que incluyen música popular; y se discutió sobre la utilización de músicas nativas como reafirmación de aspectos de la identidad en la educación musical.

En el congreso de México, se discutió sobre la inserción de la música popular en la estructura curricular y de extensión universitaria; su aprendizaje informal tanto dentro como fuera de las escuelas de música; y la enseñanza de instrumentos populares y su relación con la construcción de identidades locales. Las músicas vivas, cambiantes y mediáticas, se señalaba en el congreso de México, requieren una pedagogía musical diferente, que reivindique la creatividad, la intuición y la improvisación. Por esto, es tan necesario reflexionar sobre los procesos de enseñanza de música popular en contextos académicos, considerando las distintas mediaciones que se producen con los músicos a formar, las músicas a enseñar y los procesos de aprendizaje. Todo esto en el marco de la construcción y deconstrucción canónica, debemos agregar.

4. Palabras finales

Los aportes que la musicología puede realizar a la formación profesional del músico popular son de distinta naturaleza. Tradicionalmente, los musicólogos nos desempeñamos en las cátedras de historia de la música y de análisis, las que, incorporando aspectos de la música popular, pueden ser de mucho beneficio para un músico en formación. Así mismo, el diseño y desarrollo de proyectos de investigación, tanto básica como aplicada, constituyen herramientas de trabajo imprescindibles para un área en formación que está expuesta a las tentaciones del mercado y posee una tradición académica aún en ciernes.

Las perspectivas histórica y cultural, que viene desarrollando la musicología y la etnomusicología estos últimos cien años en el estudio de la música y el ser humano, pueden ser enriquecidas con una perspectiva (etno)estética, perspectiva fundamental si vamos a hablar de música entre músicos. Lo que sucede es que la historia y la cultura involucran a mucha gente, no sólo a los músicos, por lo que las percepciones, respuestas corporales, necesidades sociales y construcciones simbólicas de una comunidad en un momento histórico determinado, resultan tan relevantes para la comprensión de la música como lo es el estudio del propio lenguaje musical. Más aún, es en la relación lenguaje/gente donde puede articularse un juicio estético socialmente relevante. No olvidemos que el público también posee competencias musicales, que permiten que escuche, aprecie y juzgue la música que les entregamos.

De todas maneras, al juicio estético del público es necesario sumar el juicio artístico del experto, que es el músico y el musicólogo. El conservatorio, donde trabajan los expertos, siempre tuvo una influencia directa en la vida musical de nuestros pueblos. Su profesores, aulas e instrumentos permitieron el desarrollo de la práctica musical clásica en América Latina. Esta práctica era coronada por la existencia de teatros bien implementados, contruidos en los lugares más remotos del continente, ricamente engalanados y escenario de artistas de fama mundial. Era el juicio estético de los expertos, primero reunidos en salones y teatros de mediados del siglo XIX y luego en academias y conservatorios, el que conducía la vida musical de su pueblo.

Sin embargo, con la música popular latinoamericana no ha sucedido lo mismo. El juicio del experto no ha sido diseminado desde institución musical alguna. Más bien ha permanecido al interior de los propios músicos,

preservado en calles y bares, y luego rescatado como patrimonio cultural. El juicio del experto enfatiza la condición artística de la música, condición que no tiene porque perderse con su circulación y consumo masivo, puesto que la forma en que circula la música y la cantidad de personas que disfrutan de ella no tiene por qué ser evidencia de su debilidad, como parecen sostener los seguidores de Adorno. Nuestro desafío, entonces, es hacernos escuchar, con nuestra música y nuestros juicios, inyectando toda nuestra creatividad y perspectiva crítica en las venas de la cultura de masas.

Bibliografía

- AHARONIÁN, Coriún (2004): *Educación, arte, música*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2005): “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960”. En: *Aisthesis*, 38, pp. 194-214.
- (2009): “De la canción—objeto a la canción—proceso: repensando el análisis en música popular”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 23: 23, pp. 195-210.
- TAGG, Philip/CLARIDA, Bob (2003): *Ten Little Title Tunes*. New York: The Mass Media Music Scholar's Press.

A Concept of Time and Space in Asian Artistic Expression

Ramón Pagayon Santos

Ever since the concept of art and its separate disciplinary categories were adopted outside Europe, countless expressive forms from non-European societies have suffered the short-end of comparative inquiry, resulting in various levels of marginalization not only in terms of definition but also in their relative value as sociocultural phenomenon. In the post-colonial era and in the post-modern world, Asian expressive cultures have gained better appreciation not only for their distinctive aesthetic and theoretical constructs, but as sources of new artistic thought in the global field of contemporary expression.

In order to appreciate the distinctions by which Asian expressive forms derive their aesthetic identity, it might be useful to view Asian art forms in the context of a contemporary society whose present-day structures have evolved through centuries of Western cultural influence, had replaced institutions that previously nurtured the aesthetic life of Asians in pre-colonial times. The courts and temples for example, which used to provide both spiritual and temporal direction to the peoples of Asia, have given way to secular bureaucracies and corporate organizations in attending to cultural and aesthetic needs of the modern Asian society. The advent of electronic technology and the use of machines in practically all forms of human activity including communication, has greatly affected the character of Asian expressive cultures. Moreover, modern education developed in the West has created an Asian bourgeoisie and a new aristocracy whose ideas of art and culture stem from Western concepts and theory.

The debate whether the entire phenomenon of change in post-colonial Asia is a positive or negative development is an issue that will never find a satisfactory answer. Nevertheless, it might be apropos to our concerns to view some very interesting offshoot of the dramatic transformations that have occurred in Asian societies today.

One remarkable change in the cultural matrix of modern Asian society is the adoption of the concept of art as a separate social activity, including the compartmentalized notion of the different artistic media

such as music, dance, theater, literature, etc. From the holistic concept of Asian expressive cultures, music for example, has been extracted as a separate artistic system and is further disjointed into areas of practice such as composition, performance, research, pedagogy, etc.

On the other hand, a more egalitarian view of peoples and their social symbols has resulted in the collapse of the distinctions and valuations between culturally distinctive categories of expression such as the classical or cultivate music, and folk, indigenous and orally transmitted practices. In modern artistic discourse, it means that different expressive species are regarded with equal significance in terms of their cultural and historical value, as well as their aesthetic and even theoretical constructs. While one might consider this change in social valuation as a welcome development, it also implies that modern Asian society has detached itself from the hierarchy of social meanings and values that these forms carried in their specific temporal and cultural domains. It is for this reason that I consider this present discussion as a way of recapturing the different levels of significance of Asian expressions as well as the great diversity of Asian cultures and artistic constructs that may have been homogenized along the way into a single concept of art and artistic production.

We are of course indebted to some leading Asian artists and thinkers who have rediscovered as well as revitalized in their modern works and recent writings the aesthetic foundations of Asian artistic expressions. Focusing on the elements of time and space, I would like to look into their manifestations in the expressive forms representing different social and cultural environments.

1. Time

Many theories about time have been formulated from a universal as well as more specific and exclusive viewpoints, not only to explain time as both a cognitive and natural phenomenon, but more importantly, as one having a profound influence on the thinking, modes of perception, and in fact the entire conduct of societies and entire civilizations, but also on the nature and distinctiveness of their achievements and contributions to the life and history of mankind.

One general view is contained in J. T. Fraser's writing on time, as expressed in "five levels of temporality". They are arrayed according to a

scale of temporal cognition ranging from an absence of time (atemporality) to a consciousness of time in concrete segments and active units (noo-temporality). Another view is empirically supported by various ethnological and anthropological studies. This view holds the idea that each level of temporality may be perceived independently of, or more significantly than, another, such that this unique perception creates the cultural boundaries that provide identity and aesthetic particularity to different expressive practices.

In music, a concept of time is expressed and experienced in different structural properties, in the quality and quantity of sound and sound events, and most importantly in the relationships that govern the interaction and organization of these musical units. Concepts of unmeasured time, quantified time, linear and non-linear time (Kramer), cyclic time, spatial and durational time, are levels of perceived temporalities representing various philosophies and views of either physical and metaphysical realities. In musical discourse, time is reflected in the almost infinite variety of elements such as timbre, duration of sounds, rhythms, pulses, and concepts of organizational hierarchies and non-hierarchies.

The issue of linear and non-linear time is one that writers have taken up as reference in differentiating Western artistic expression from the other cultures. In characterizing Western music as the prime representation of linearity in time perception, one is immediately drawn to its structural and aesthetic foundations in counterpoint and harmony. The systems that have evolved in Western musical language is based on the psycho-acoustical logic of the harmonic partials and the ensuing contrapuntal and harmonic theories that are built on the hierarchic and semantic relations of intervals to a tonal center, that determine the levels of tension as well as the predictability or variability of its tonal direction. Even Western contemporary expression which purports to repudiate the concept of tonality as a determinant of form and musical syntax, is still based on bipolar logic covering the different parameters of music making; e.g. loud and soft, high and low, occurrence and recurrence, dissonance and consonance, tempered and non-tempered tuning, cause and effect, etc. Moreover, linearity as anchored to the concept of fixicity is manifested in the concept of form that requires a beginning, middle and end in order to define and fulfill the parameters of unity and closure.

With the above as point of reference on the dichotomy between linear and non-linear sense of temporality in musical thought, I would like

to look at three different types of musical expressions in Asia that clearly represent diverging time perceptions.

In his extensive studies of village music in Southeast Asia, the eminent composer-ethnomusicologist José Maceda formulated some very interesting theories in the field of temporal cognition and expression. From his classic article on “A Concept of Time in a Music of Southeast Asia” (1986), Maceda focused on the phenomenon of drone and melody and its different manifestations in the music of Southeast Asia as representing a concept of infinity, timelessness and equilibrium, whereby man and nature are hardly separated by temporal, physical and spatial boundaries. While it does not necessarily negate the existence of causal logic, its main source of aesthetic realization is in the qualities of sound, colors, decays, repetition, unmeasured time (absence of strong and weak beats), the absence of prescribed introduction and ending, and its interdependence with other expressive elements such as bodily movements and the environment.

One example of this is the *gangsá* (flat gong) music of the Kalinga or the Bontoc of Northern Philippines, where the drone matrix of interlocking rhythms of the different gong tones feature four gongs playing fixed patterns, while the other two improvise, with the implication that the music can continue to permute for an unprescribed duration of time. Another fascinating example of a musical drone is the music of the *bankakaw*, a hanging log drum of the Ata-Manobo in Southern Philippines. This music is played by four women, two on each side of the log drum. The interlocking rhythm is executed through alternating percussive strokes on the log drum in synchrony with bodily movements of the players. This particular musical exercise is part of a ritual in the agricultural cycle of the Ata-Manobo. More than the intriguing performance technique and the resulting drone-and-melody structural element of the music is their symbolic representation of shared labor in the life of the Ata-Manobo, a community whose spiritual and material survival is strongly attached to the agricultural land of their ancestral domain.

In the two musical examples from the Bontoc and Ata-Manobo agricultural rituals, the music is not bound by the finite formal framework of beginning, middle and end, but a music that is realized by the collective volition of its several participants, each contributing a particular element different from another on a time spectrum that is spontaneously created by such collective volition. The sharing and contribution of each participant is a direct manifestation of the highly communal existence of village soci-

eties in which life is sustained through interactive occupational endeavors within the temporal framework of recurring seasons and cycles of events.

From a modern creative perspective, the phenomenon of unmeasured time is the central focus of José Maceda's composition entitled *Colors Without Rhythm* composed in 1999. In this music, Maceda capitalized on the element of repetitive constancy in a way that practically negates a concept of time based on pulse divisions, phrases and periods. Furthermore, Maceda exploited the resonance and lingering colors of the keyboard percussion instruments in order to effect a transcendence of pulses and other temporal regions which are simultaneously defined by other percussion instruments as well as the strings and winds.

In the classical East Asian music, a very different concept of time may be experienced. In this regard, I would like to refer and defer to two prominent Asian composers, Isang Yun from Korea and the Chinese American Chou Wen-Chung, who developed their compositional ethos from the concept of a "single tone" phenomenon in Asian classical court and temple music traditions. According to Yun,

notes can be compared to brush strokes as opposed to pencil lines. From beginning to end, each note is consciously employed as a means of expression. A note's changes in pitch are regarded less as intervals forming a melody than as an ornamental function and part of the range of expression of one and the same note. (Feliciano 1983: 48)

In his talks and writings, Chou has advocated the revival of the aesthetic views of Confucianism, Taoism, and Buddhism, which according to him, are a "most fundamental force in shaping the course of East Asian music" (Ryker 1991: 32). Part of these aesthetic views is the triadic integration of language, tone and imagery or poetry, music, and painting, as well as the representation of the cosmos in the musical sphere – the sound of the earth, the heaven and the human being. (It can be noted that a similar concept "Music of the Spheres" existed in Western medieval philosophy.)

Thus, the "single tone" music represents a different category of temporality in that while one entire musical piece may consist of a series of "single tone" elements, each "tone" is a piece by itself representing its own temporal space in a larger temporal environment, like a single Chinese character within a field of characters in the art of calligraphy.

One fine illustration is the court music of Korea – Chong-Ak. Our example is entitled *Sujech'on*, one of the most beloved pieces of court music. It is also known as *Pitharak Chongup*. It is played by the standard wind

orchestra called *kwun-ak*, consisting of flutes, oboes, drums and bowed string. Another example of the “single-tone” principle is taken from the modern Asian music literature. The piece entitled *Yu-Ko*, was written by Chou Wen-Chung in 1965, scored for violin, alto flute, English horn, bass clarinet, trombone, bass trombone, piano and two percussion. One will note the isolation of single tone structures within a single melodic framework, a clear simulation of the single brush strokes in Chinese calligraphy. *Yu-Ko* is based on an ancient *ch’in* melody of a “fisherman’s song”. In giving life to each single stroke or tone, Chou amplified inflections in pitch, articulation, timbre, dynamics and rhythm.

While East Asian aesthetics centers on individualism and highly subjective representation, the classical traditions that flourished in the courts of Southeast Asia reflect a different conceptual framework. In Javanese gamelan music, a concept of time is more elaborately expressed by the various families of instruments, each having a characteristic timbre and resonance. On the basis of these sound events, each instrumental group serves a specific musical as well as temporal function in the so-called “colotomic” structure of the music. In this tonal-temporal “hierarchy”, the clear and brilliant *sarons* play the *balungan* or the nuclear theme; the long vibrating *gendhers* and the supple tones of the *bonang* play the ornaments; the flat sound of the *ketuk* divides the *kenongan* into smaller periods, the larger *kenong* marks the medium-sized phrases, and the big *gong ageng* underlines the largest division or the *gongan*. Thus, Javanese gamelan compositions or *ghending* are realized through the relationship of the different temporal spaces created or filled in by the natural tonal durations of each instrumental type or grouping.

As Javanese gamelan music embodies a concept of temporality in its cyclicity, beat structures, and in the hierarchic colotomy of its tonal durations, it likewise illustrates a spatial dimension in ensemble music making not only in Indonesia but in other Southeast Asian repertoires as well. Just like its temples and edifices, the court music’s that have evolved in such countries as Thailand, Cambodia, and Vietnam, are conceived as architectural entities, in which the different parts and layers that are made up of varying degrees of tonal and rhythmic complexity are all controlled and supported by an underlying nuclear melody, or what we might consider as the structural foundation of the larger musical infrastructure.

In the following example, we can easily identify corresponding structural elements between the vertical and horizontal spatial designs of the

stupas that compose that entire temple complexes of Boroubudur, Prambanan and Angkor Wat, and the hierarchic divisions (*ketukan*, *kenongan*, *gongan*) that comprise the entire sonic space of a piece of Javanese gamelan music.

LANCARAN MANYAR SEWU SL. 6

(Excerpted from *Sri Lestari* by Sundardi Wisnusubroto)

BL																	3				
TNPG																	NG				
SP																	3				
BB	Buka			1			6			1			6	<u>3</u>	.	<u>3</u>	.				
BP																					
KD															4	3	4	3	3	3	3
																		1			
BL			5		3		5		3		5		3		6		5				
TNPG	T	W	T	N	T	P	T	N	T	P	T	N	T	P	T	NG					
SP	3	5	5	3	3	5	5	3	3	5	5	3	3	6	6	5					
BB	<u>3</u>	.	<u>3</u>	.	<u>3</u>	.	<u>3</u>	.	<u>3</u>	.	<u>3</u>	.	<u>5</u>	.	<u>5</u>	.					
BP	<u>.3</u>	.	<u>3</u>	<u>3</u>	<u>.3</u>	.	<u>3</u>	<u>3</u>	<u>3</u>	.	<u>3</u>	<u>3</u>	<u>.5</u>	.	<u>5</u>	<u>5</u>					
KD	3	3	3	3	3	4	3	3	3	4	3	3	3	4	3	3					
	1	.	.	.	1	.	.	.	1	.	.					
BL			6		5		6		5		6		5		3		2				
TNPG	T	W	T	N	T	P	T	N	T	P	T	N	T	P	T	NG					
SP	5	6	6	5	5	6	6	5	5	6	6	5	5	3	3	2					
BB	<u>5</u>	.	<u>5</u>	.	<u>5</u>	.	<u>5</u>	.	<u>5</u>	.	<u>5</u>	.	<u>2</u>	.	<u>2</u>	.					
BP	<u>.5</u>	.	<u>.5</u>	<u>5</u>	<u>.5</u>	.	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>.5</u>	.	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>.2</u>	.	<u>2</u>	<u>2</u>					
KD	3	3	3	3	3	4	3	3	3	4	3	3	3	4	3	3					
	1	.	.	.	1	.	.	.	1	.	.					

- | | | |
|-----------|---|----------------|
| BL | = | Balungan |
| T | = | Kethuk |
| N | = | Kenong |
| P | = | Kempul |
| G | = | Gong |
| SP | = | Saron Penerus |
| BB | = | Bonang Barung |
| BP | = | Bonang Penerus |
| KD | = | Kendhang |

2. Space

The perception and use of space in Asian artistic production are also quite distinctive for their symbolic and subtle character rather than a preference for realism. In Asian theater, the body can be considered as the central space by which an entire symbolic language is articulated. In the same token, such language contains its own vocabularies that can express not only multiple emotional and ideational nuances, but also the relationship of the body and spirit to both physical and metaphysical environments.

The classical dances of India, like the Bharata-Natyam and the Kathakali Dance Drama from Kerala, are all centered on the body as the source and medium of both the spiritual and material message. The body itself serves as the space in which idea and language are conveyed. The exteriority of these dances are represented not so much by the physical space but by one of the four expressional meaning and symbolisms, called *abhayabhinaya* or the external. This indicates that the expressive mood and background are conveyed by the costume, make-up, accessories and sets. (The others are the *angika* – hand gestures and postures; *vachikabhinaya* – the vocal-verbal and instrumental elements; and the *satvikabhinaya* – the psychological element as conveyed by the eyes and the entire being of the performer.)

In Chinese theater, the physical limitation of the stage has been expanded to almost unlimited spatial possibilities through the use of symbolic action. In this regard, kinetic language, imagination and sonic communication all combine to create a unique aesthetic field that is almost boundless in terms of real time-real space parameters. To quote from the book *Peking Opera and Mei Lanfang*:

Acting in Peking Opera is not subjected to the limitations of time and space; here symbolism is essential. Since some activities in everyday life cannot possibly be reproduced on stage, Peking Opera gives expression to them in a symbolic way... Circling the stage, whip in hand, suggests riding a horse... walking in a circle indicates a long journey... on a stage bare of scenery, a performer holding an oar or paddle and doing kneebends to simulate a heavy swell, demonstrates traveling on a boat... The scenery used in modern theater is out of place on the Peking Opera stage, because it would only serve to restrict the performers' acting. The setting is created entirely by a performer's acting which mentally brings the audience to any place where the story of the drama takes place... There is a saying: "Small as the stage is, a few steps will bring you far beyond heaven". (Wu/Huang/Shawu 1981, 3-4)

The highly concentrated nature of Asian artistic expression, which Western art scholarship has branded as “minimalist” compared to the highly quantitative theoretical frameworks of Western art forms, is another dimension of spatiality in Asian aesthetic construct. Going back to the music as a point of reference, the phenomenon of a limited tonal space can be found in the traditional repertoires, whether of classical or non-classical vintage. In the case of the former, the previous discussion on the “single tone” concept in the musical design in the court and temple music of East Asia presents indeed the classic illustration of the other extremity of the tonal-spatial spectrum *vis à vis* the multiplicity and complexity of the tonal matrix that has been a constant benchmark of Western musical expression from the middle ages to the present.

Let us look at traditional cultural expression from a different social environment in which musical expressions are realized with unique modalities that are made up of extremely “limited” tonal space. One illustration is the music of the Yakan, a cultural community that is prominently situated in the island of Basilan of the Sulu archipelago in Southern Philippines. While the entire gamut of the cultural traditions of the Yakan – from textile, bodily ornaments, music and dances – are striking of their color and vibrancy, they are all sourced out from extremely modest spatial materiality. In music, the principal melodic instruments of the Yakan consist only of five pitches, be it the xylophone (*gabbang*), the array of graduated bossed gongs (*kwintangan*), or the hanging log percussion (*kwintangan kayu*).



Among the five pitches, one is in octave, which also serves as both the “tonic” and the drone tone. Yakan instrumental music generally alluded to as *tagunggo* (music making, sounding) is both highly concentrated as to the size of its short melodic units (lebad), but also highly unpredictable and unlimited in its improvisational possibilities. In similar fashion to the exploration of the limited space in Asian theater and dances, the *tagunggo* music of the Yakan is an endless exploration of the relationships between the highly concentrated pitch set of the tonal mode in terms of articulating different melodic-rhythmic patterns as well as their permutations, repetitions and juxtapositions.



In what one might distinguish as an Asian aesthetic dimension in the conceptual and experiential view of space, one observation is that its general characteristic of reductive concentration is counterbalanced by the multiplicity and variability of its organism. Whether the expressive form emanates from the East Asian “single-tone” principle and the cellular modalities of village musical systems, or the layered textures of Southeast Asian ensemble music, space is always realized as a non-bounded environment by the manner in which it is dynamically explored by the highly individualized yet spontaneous participation of its parts and players. These individual contributions make up the expressive complex whose unpredicated unfolding is guided by a syntactic order whose very nature effects the flexibility, as well as the linear ambiguity, if not unpredictability, of Asian artistic expression. This phenomenon, which results from the dynamic relationship between individualized improvisation, modal framework, and pre-existing structural materials, serves as a common systemic infrastructure of formal ensemble music of Cambodia (*pin peat*), Thailand (*piphat*) and the different gong chime orchestras of Indonesia.

A more literal representation of the spatial dimension in Asian expressive culture is the incorporation of the physical environment as basic factor in the experiential process. More than merely an acoustical dimension in the realm of musical expression, both physical space and sonic space are equally shared by all participants, whether by the principal players or the community of spectators and listeners. This sense of mutuality and spatial spontaneity is very much distinct from the highly structured

and hierarchical relationship between audience, performers, and support personnel in the European expressive arena. In Asian ritual practices, the open space provides a freer artistic and spiritual interaction, perhaps even a replication of the natural environment in which aesthetic order is realized through the harmonious yet dynamic commingling of distinctive shapes, colors and sounds.

An illustration of this spatial concept is the modern piece by the young Filipino composer Jonas Baes, entitled *Banwa* (meaning “community” or country). The music, which is realized through guided improvisation by both “performers” and audience,

explores the possibilities of incorporating the public into a composition, transforming the performance itself into an “imaginary” community. *Banwa* features the fluctuating sound of four bamboo scrapers located in four corners of a room. A gradual increase of density occurs when these four players distribute bamboo bird whistles to a group of people around the room. Together, the two opposing sounds of the scrapers and bird whistles produce a sound environment similar to the diffused sounds in a forest. (Baes 1998)

In this particular piece, any sound, accidental or intentional, becomes part of the entire musical matrix.

Another illustration is the piece composed by the author in 1999 entitled *Tang-Gong-Gong-An* for four pianists and forty gongs. The main thrust of the piece however is to explore the world of non-tempered music. Its formal structure is determined by the different qualities of the instruments as well as their sonic behavior and movement that is defined by the polarity between tempered (the two pianos played by four pianists) and non-tempered instruments (the 40 gongs which are not specifically prescribed).

Its conceptual construct is based on Asian music ensemble performance where layers of rhythmic and melodic motifs create larger musical entities. Moreover, sound colors and pitch registers of contribute much to the piece’s fundamental idea of a continuous but ever-permuting band of sonic motion. There is an absence of a concept of phrase. Each musical event is related to a larger textural matrix of interlocking events in constant repetitive flux.

In conclusion, time and space are two distinct yet inseparable characteristics in Asian artistic expression that sets it apart from the aesthetic framework of other artistic traditions, most especially the European expressive repertoires. To be viewed as the prime factors in contributing to

the holism in Asian art forms, they are not only indicators of aesthetic identity, but a reflection of social and spiritual philosophies that shape, guide, and govern Asian life and culture.

References

- BAES, Jonas (1998): Commentary on Banwa. In: CD *The 3rd ASEAN Composers Forum on Traditional Music*. ASEAN Committee for Culture and Information.
- FELICIANO, Francisco (1983): *Four Asian Contemporary Composers – The Influence of Tradition in Their Works*. Quezon City: New Day Publishers.
- MACEDA, José (1986): “A Concept of Time in a Music of Southeast Asia. A Preliminary Account”. *Ethnomusicology* 30,1, pp. 11-53.
- RYKER, Harrison (ed.) (1991): *New Music in the Orient: Essays on Composition in Asia since World War II*. Buren: Frits Knuf Publishers.
- SANTOS, Ramon P. (1991): “From mannerism to new aesthetics”. In: *Canzona*, 12, pp. 16-21.
- (2002): “Revivalism and Modernism in the Musics of Post-Colonial Asia”. In: *Bulan. Journal of Philippine Arts and Culture*, 7, pp. 34-61.
- WU, Zuguang/HUANG, Zuolin/SHAOWU, Mei (1981): *Peking Opera and Mei Lanfang*. Beijing: New World Press.

Trouble with Tonal Terminology

Philip Tagg

1. Preliminaries

Formal conventions in this text:

- All types of reference are included in one single ‘References’ appendix. The following symbols are used to distinguish media type: 📖 bibliographical source (written word), 🎥 audiovisual source, 🎧 audio source, 📺 YouTube file.
- The following typeface conventions are used: [1] **Courier Bold** for note names, e.g. **b♭**, **c**, **db**; [2] **Tahoma** for chord names, e.g. E7→Am (perfect cadence in A minor); [3] roman numerals for non-key-specific tertial chords based on equivalent scale degree in monomodal heptatonic music, e.g. ♭VII→IV→I (mixolydian cadence formula); [4] arabic numerals for non-key-specific scale degrees, e.g. 1 2 ♭3 4 5 ♭6 #7 1 (ascending harmonic minor scale).

2. Background

I am very pleased to be part of this volume dedicated to Coriún and Graciela because Coriún was one of those whose ideas encouraged my efforts to reform and democratise the study of music. I see this text as part of those efforts in that it addresses fundamental problems of logic and democracy in the denotation of musical structure. My own awareness of those problems stems from forty years of work as a “musicologist of the popular”. Back in the 1970s I was certainly aware of incongruities when trying to apply the terminology of conventional music theory to popular music, but it was not until the 1990s that I started to fully realise the extent to which that terminology can be both inadequate and deceptive. It was a gradual process of awakening that, summarised in the following six stages, will hopefully make for instructive historical reading for anyone interested in the music theory.

3. Six stages

3.1

When I was very young, my mother used to sing the minor hexatonic tune *The Tailor and the Mouse*. I also remember her humming ionian mini-chromatic music-hall numbers like *If You Were The Only Girl In The World*. My father, a self-taught amateur pianist, could muddle through easy arrangements of minuets from Mozart symphonies and accompany traditional tunes like the dorian *What Shall We Do With The Drunken Sailor?*, as well as ionian nursery rhymes like *Hickory Dickory Dock*.¹ He could also occasionally be heard “doodle-doo-ing” a Glenn Miller or Jack Hylton horn riff. Then, as a teenager, my piano and organ teacher, Ken Naylor, not only introduced me to bebop and Bartók but also taught me to play jazz standards and to do close-harmony arrangements. With that musical background, which I later discovered was considered “unusually eclectic” by others, I became a music student at Cambridge University in the early 1960s and was confronted by a rather exclusively euroclassical world. During my three years at that august institution (1962-1965) I had to actively seek out musical opportunities *outside* the academy, not so much for prosaic financial reasons as in order to preserve my own psycho-socio-musical sanity. I became a member of a Scottish country dance band and a soul/R&B combo while trying to find the time and motivation to “complete this motet in the style of Palestrina”.² Before studying at Cambridge I had not met many who heard one sort of music as intrinsically superior to another, but during my time in that privileged Disneyland of the English Renaissance I found myself repeatedly trying to convince those who held such one-sided views of aesthetic excellence that they were missing something. Therein, I suppose, lie the origins of my subsequent career as musicologist of the popular. The first coherent writing I produced on that subject was my doctoral thesis (Tagg 1979).

1 Tunes listed in Reference appendix: [1] *The Tailor and the Mouse* (Eng. trad., [VI] Tagg 2009c); [2] *If You Were The Only Girl* (© Como 1946); [3] *What Shall We Do With The Drunken Sailor?* (Eng. trad., [VI]); [4] *Hickory Dickory Dock* (Eng. nursery rhyme, [VI]).

2 “Complete this motet in the style of Palestrina”, “this invention in the style of Bach”, “this piano quartet in the style of Brahms” etc. were typical end-of-year composition exam questions.

3.2

One of the main points in the explanation of popular music analysis method presented in the thesis just mentioned was that the hierarchy of “primary” (scribal) and “secondary” (non-scribal) parameters of expression was inapplicable to music whose mediation rarely relied on notation and whose expressive dynamic resided in bouts of the extended present (*intensional* aesthetic) rather than in long-term harmonic and melodic arative (*extensional*).³ Another critical point was insistence on a semiotic approach to music analysis and on the notion that thoughts about musical structuration should include discussion of its meanings.

3.3

Invited in 1984 by Coriún to run popular music analysis seminars at the *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea* in Tatuí, Brazil, I was salutarly obliged to confront my Euro-North-American cultural limitations and to listen with open ears to previously unfamiliar types of music. With help from other teachers and from course participants, I gained insights into how the actual sounds of popular musics in Latin America, like those of many popular styles from my own part of the world, could not be adequately described using the terminology of conventional music theory.

3 See “Extended present” in Chapter 8 of Tagg (2012). According to Hall (1992: 209), “[b]asic to [Leonard B] Meyer’s argument are the differences between primary and secondary parameters... The primary parameters – melody, rhythm, harmony – are syntactic because they can define closure... The secondary parameters – tempo, dynamics, texture, timbre – are statistical rather than syntactic because they change only in quantity and therefore cannot create closure... A central theme [of Meyer (1989), under review] is that secondary parameters... gain increasing dominance over primary parameters and syntactic processes through the nineteenth century and into the twentieth. This trend leads... to the increasing structural importance of statistical plans as opposed to syntactic scripts, and to the overwhelming statistical climaxes by which “unrealized implications... [and] unresolved tensions... are absorbed and ‘absolved’” (p. 268). Since Meyer himself seems well aware of the incongruity (the “increasing dominance” of secondary “over primary parameters”, etc.), it is not his historical observations that are the problem but the actual terms “primary” and “secondary”. The *Concise Oxford Dictionary* (1995) presents the first meanings of *primary* as “of the first importance, chief; fundamental” while *secondary* is primarily [*sic*] defined as “coming after or next below what is primary; derived from or depending on or supplementing what is primary”. If what seemed once to be primary and secondary can, in the light of musical evidence, no longer be usefully conceptualised in such clearly hierarchical terms, more accurate, non-hierarchical concepts become a necessity. Perhaps we should be talking about “scribal” and “non-scribal”, or “notatable” (*transcriptible* in French) and “non-notatable” (*non-transcriptible*) parameters.

Coriún also brought to my attention the work of Carlos Vega whose writings on popular music I later found very useful in explaining the functions of harmony in chord shuttles and loops.⁴

3.4

When attempting to question reductionist and ethnocentric assumptions about the structural traits of “black” and “white” in music (Tagg 1989), I stumbled on strange contradictions in terminology descriptive of rhythm and metre. Firstly, the 1958 *Harvard Dictionary of Music* entry on “Dotted Notes” referred to the “Scotch snap” as “the *reverse* of the *ordinary* dotted rhythm... *Inverted dotting*”, continues the entry, “is... very frequent in Oriental and in primitive [*sic*] music, where the *normal* dotted rhythm is rather *rare*”. Obviously, if *ordinary* and *normal* are “rare” and if the *reverse* or *inverse* is “very frequent”, linguistic logic has broken down, unless the oxymoron is intended as a humorous rhetorical device.⁵ Secondly, if *syncopation* is, according to the same *Harvard Dictionary*, “any deliberate upsetting of the *normal* pulse of metre, accent and rhythm”, and if “[o]ur system of musical rhythm rests upon the grouping of equal beats into groups of two and three, with a regularly recurring accent on the first beat of each group”, then “[a]ny deviation from this scheme is felt as a disturbance or contradiction between the underlying (*normal*) pulse and the actual (*abnormal*) rhythm”. The problem is of course that, according to this reasonable definition, syncopation can only occur in monometric music because, as soon as two metres co-occur, metric “disturbance” in one (“abnormal”) is more often than not the norm in the other. It is therefore misleading to consider as syncopation what those of us from a monometric background probably hear as the fluctuating to-and-fro patterns of downbeat placement in styles like *candombe*, *danzón*, *merengue*, *rumba* or *son montuno* because what sounds like metric “disturbance” in our ears is clearly an intrinsic part of the ongoing *norm*.⁶

4 See Chapters 10-12 in Tagg (2009a). “Shuttle” = *lanzadera*, *vaién* (repeated to-and-fro between two chords); “loop” = *lazo*, *vuelta* (short, repeated “circle” of usually three or four chords). Vega’s concept of bimodality was particularly useful in explaining harmony in many different types of popular music.

5 All italics are mine. For a thorough discussion of the Scotch snap, see Tagg (2011a).

6 Moreover, medieval, baroque and Tudor music performance practice, with its use of tactus instead of metric conducting, shows that the fixation on symmetric monorhythm, graphically represented in later types of notation by the omnipresent bar line,

3.5

During the 1990s an increasing number of students in my popular music analysis seminars came from disciplines other than music[ology]. I soon discovered that these students were highly competent members of the music culture[s] to which they belonged. They could identify significant aspects of musical structure in terms like “the chord at 1 minute 37 seconds”, “what the drummer does just before the chorus” and so on. They were also often better than music students at identifying the expressive qualities of the structures they identified in this sort of way – “the princess voice”, “the detective chord”, “the sexy saxophone”, “the tiptoe bass”, for example. It became clear that there was a sharp divide between structural descriptors deriving chiefly from the *production* of music – *poietic descriptors* like “head voice tessitura” and “minor major nine chord” – and those based on *perception* – *aesthetic descriptors* like the “princess voice” and the “detective chord”. It became increasingly obvious that music theory’s structural descriptors, unlike those used in, say, the visual arts, were almost exclusively poietic and total gobbledygook to those with no formal training in conventional music theory. The most disturbing symptoms of this contradiction are of course: [1] that musical analysis is more often than not absent in media education; [2] that film directors and film composers often have difficulties understanding each other; and [3] that vernacular musical competence – the “sexy sax” and the “tiptoe bass”, for example – is trivialised and academically disqualified. We musicologists have, I fear, largely failed to recognise, let alone systematise, this ubiquitous type of cultural competence. The need for a democratic reform of structural terminology in music is critical in this age of digital media, smartphones, gaming, cable TV, audio and video streaming or downloading, etc.⁷

is foreign to the music of that time. The term “syncopation”, applied to consistent hemiola shifts (as in the Galliard or in Elizabethan madrigals and anthems), is in other words highly questionable, especially in contrapuntal sections where different metres occur in different voices and can be experienced simultaneously by both listener and performer. It should also be noted that the term *polyrhythm* (literally = more than one *rhythm* at the same time) is often used confusingly in conventional music studies to denote *polymetricity* (more than one *metre* at the same time).

⁷ For more on poietic and aesthetic descriptors, see under “Musical knowledges” in chapter 3 and under “Aesthetic focus” in chapter 6 of Tagg (2012).

3.6

The final stage in the process of awareness under review here started in the late 1990s when I had to write substantial entries on melody, harmony, polyphony and modes for volume 2 of EPMOW (2003), the *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. This task forced me to directly confront the sort of problems I had experienced earlier. It became impossible to even pretend thinking that the terminology of conventional music theory might somehow “sort itself out”. I felt obliged to raise some sort of alarm. My subsequent efforts to bring at least some semblance of logic to very basic terms of structural denotation started with a small but significant anomaly – what to call chords based on stacked thirds if those based on stacked fourths are called “quartal”.⁸ I agonised for weeks when writing the article on harmony before realising that I had no alternative but to propose the neologism “tertial”, as explained in the next section. Then, when asked by Franco Fabbri in 2006 to use those encyclopaedia articles as the basis for a handbook in music theory (Tagg 2009a; 2011b) and by Coriún to contribute to the conference *Musicología y colonialismo* (Tagg 2009b), I finally managed to connect the dots. It was not only a matter of scholarly logic but also, as both Franco and Coriún were well aware, of coming up with alternatives to an ethnocentric and class-centric terminology that is also colonialist (Aharonián 1992). The rest of this article concentrates on a few of the problems of tonal terminology just alluded to.

4. Triads and tertial harmony

Ex. 1: Four tertial and five quartal chords

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'tertial' and contains four chords: [1] (C-E-G), [2] (E-G-C), [3] (C-E-G-Bb), and [4] (F-A-C). The right staff is labeled 'quartal' and contains five chords: [5] (G-C-F), [6] (C-F-G), [7] (F-G-C), and [8] (G-C-F). Labels 'triads' and 'tetrad' are placed under the respective groups of chords.

Example Four tertial and five quartal chords shows nine chords, the first four based on stacked thirds ([1] **c e g**, [2] **c e g** inverted as **e g c**, [3] **c e g b \flat** and [4] **f a c** inverted), the last five on stacked fourths ([5] **g c f**

⁸ Other serious conceptual problems were with *polyphony* and *counterpoint* (Tagg 2009a: 81-82, 86-89).

inverted as **c f g**, [6] **b \flat e \flat a \flat** as **e \flat a \flat b \flat** , [7] **f b \flat e \flat** as **e \flat f b \flat** , [8] **g c f b \flat** as **c f g b \flat** , and [9] **d g c f b \flat** arranged **c d f g b \flat** . Chord numbers 1, 2, 4, 5, 6 and 7 are all triads because they each contain three differently named tones, chord numbers 3 and 8 are tetrads (four differently named tones) and number 9 is a pentad (five). So far, so good: chords 5, 6 and 7 are quartal triads, chord 8 a quartal tetrad and chord 9 a quartal pentad. The trouble starts when you try to be equally precise about chords 1-4 because many music theorists insist on calling them “triadic” even though chords 5-7 are no less triadic than chords 1, 2 and 4. It is, I suppose, understandable that the stacking of thirds seemed to need no qualification as long as it was considered the single norm from which all other tonalities were assumed to diverge, but that assumption is clearly untenable as soon as a *variety* of harmonic idioms needs to be described using the same terminology. Therefore, if harmony based on stacked *fourths* is called *quartal*, harmony characterised by the stacking of *thirds* has to be called **TERTIAL**.⁹ The supposed binary triadic/quartal is false because it confuses two distinct criteria for chord denotation – the *number of notes in a chord* (triadic, tetradic) and the *principle of interval stacking in a chord* (tertial for thirds, quartal for fourths). It is worth noting that whereas quartal harmony, the “abnormal” idiom in euroclassical ears, was assigned an adequate qualifier (quartal) the “normal” idiom (tertial) seems to have required no such qualification.

Euroclassical tertial harmony is also sometimes referred to as *functional*, as if other types of tonal polyphony had no function. The fact that the chord loops, shuttles, matrices and turnarounds of popular music styles so often function as tonal-motoric gesture (part of “groove”), or as markers of periodicity, and that change from one pattern to another can be instrumental in establishing a sense of narrative (“form”) seems to make no difference to dyed-in-the-wool Schenkerians for whom such functions just don’t seem to count. I’ve even heard “diatonic” used as a label for tertial harmony as if no quartal polyphony ever visited all notes in a diatonic heptatonic mode: it’s as if Paul Hindemith, Béla Bartók, Freddie Hubbard, Miles Davis and McCoy Tyner had never made music. Euroclassical tertial harmony is simply one particular (and in terms of narrative construction particularly interesting) idiom of tonal polyphony. There are many others

9 It goes without saying that chords consisting of stacked fifths are also quartal, not “quintal”, because the fifth is the octave complement of the fourth, just as no-one refers to “sextal” harmony when a sixth, the octave complement of a third, is featured in a tertial chord.

but their denotation can, like that of euroclassical tertiality, often be problematic, sometimes to the point of absurdity. Particularly confusing in this context are the two binaries TONAL V. ATONAL and TONAL V. MODAL.

5. Problematic concepts

5.1 Basic tonal terms

Before disentangling the contradictory binaries just mentioned I need to posit six axiomatic working definitions.

[1] *NOTE*: [i] any single, discrete sound of finite duration in a piece of music (MIDI definition); [ii] any such sound with audible fundamental pitch (for example c_1 , a low eb_3 , a 440 Hz, a high $f\sharp_5$); [iii] the duration, relative to the music's underlying pulse, of any note according to definition [i] or [ii] (e.g. quarter-note, *Viertel*). The first definition of NOTE will be used in this text: *any single, discrete sound of finite duration in a piece of music*.

[2] *TONE*: *note with audible fundamental pitch* (definition [ii] of NOTE). *TONAL* simply means exhibiting the characteristics of a tone or of tones.

[3] *TONIC* (n.): *reference tone, keynote or tone of central importance* in a piece or extract of music.

[4] *TONALITY*: *system, codified or not, according to which tones are configured* in a musical culture.

[5] *MODE*: *tonal vocabulary*, often abstracted and arranged in scalar form for theoretical purposes, of a piece or extract of music.

[6] *POLYPHONY*: [i] music in which at least two sounds of clearly differing pitch, timbre or mode of articulation occur at the same time (MIDI definition); [ii] music in which at least two sounds of audible fundamental pitch occur simultaneously (tonal polyphony); [iii] a particular type of contrapuntal tonal polyphony used by certain European composers between c.1400 and c.1650 (restrictive euroclassical meaning). In this article POLYPHONY will refer to *music in which at least two sounds of clearly differing pitch, timbre or mode of articulation occur at the same time* and POLYPHONIC will qualify music exhibiting those traits. Drumkit patterns (non-tonal polyphony),

melodies with drone or any other form of tonal or non-tonal accompaniment, four-part homophonic hymn singing, rock recordings, etc., as well as a Byrd Kyrie or Bach fugue (all tonal polyphony), are in other words, unlike, say, an accompanied monophonic melody or clave pattern sounding on its own, all considered polyphonic.

5.2 Tonal and tonical

The most obvious anomaly of tonal terminology is probably that between “tonal” and “atonal” music. Schönberg objected to the label “atonal” because, he rightly argued, his music consisted almost exclusively of tones, in fact all twelve of the equal-tempered Western chromatic scale’s twelve available tones: indeed, hence the qualifier “*twelve-tone*” for such music. Moreover, neither he, nor Berg, nor Webern were celebrated for their use of non-tonal instruments like hi-hat, snare drum or maracas. It is indeed bizarre that euroclassical music theorists managed to confuse the notion of *music with no intended tonic*, as in the work of twelve-tone composers or in Herrmann’s music for the shower scene in *Psycho* (1960), with music containing no tones, “atonal” in the logical sense of the word, as in *taiko* drumming (e.g. Kodō 1985). Using appropriate linguistic deriveatives, there are two conceivable solutions to the problem: the “-al, -ality, -alist” and the “-ic, -ical” patterns shown in Table 1.

Table 1: Linguistically conceivable solutions to the terminological confusion between *tone* and *tonic*

[1] —, —al, —ality, —alist[ic]				[2] —ic, —ical			
<i>root noun</i>	<i>adj. 1</i>	<i>abstr. noun</i>	<i>adj. 2</i>	<i>noun</i>	<i>adj.</i>	<i>noun</i>	<i>adj.</i>
centre	central	centrality	centralist	comic	comical	clinic	clinical
form	formal	formality	formalist	ethic[s]	ethical	magic	magical
crime	criminal	criminality	criminalistic	music	musical	rhetoric	rhetorical
sense	sensual	sensuality	sensualist	polemic	pole-mical	tropic[s]	tropical
tone	tonal	TONALITY	ζTONALIST[ic]?	statistic[s]	statistical	TONIC	TONICAL

TONE, TONAL and TONALITY follow the linguistic logic of CENTRE – CENTRAL – CENTRALITY and FORM – FORMAL – FORMALITY but, unlike those examples of the pattern, TONE has no adjective deriving from the abstract noun TONALITY: unlike CENTRALIST or FORMALIST, TONALIST or TONALISTIC just doesn't exist. If it did it might be used to qualify tonal music with a tonic, while “non-tonalist” might be used to denote tonal music with none. However, apart from sounding like the name of a political movement – “we tonalists will introduce free mobile phone ringtones for pensioners after the next election” – NON-TONALIST would erroneously imply that tonal music without a keynote had no tonality in the sense defined earlier, no system according to which tones were configured. Since that is patently untrue, the only logical solution is to use the second pattern of derivation to create an adjective ending in *-al* on the basis of a noun ending in *-ic*. So, just as CLINICAL things happen in CLINICS, just as the weather is TROPICAL in the TROPICS, and just as RHETORICAL devices (like the “just as” anaphora of this sentence) are used in RHETORIC, tonal music that uses a TONIC ought logically to be TONICAL and tonal music that does not should be called either ATONICAL or NON-TONICAL. That would at least rid us of the nonsense about “atonicity”. The next item of widespread terminological disorder is less obviously absurd but it is, I believe, more insidious.

5.3 “Tonal” and “modal”

Let me start with an analogy. I once overheard a French student on exchange at the Université de Montréal saying to one of her classmates “Mais vous avez tous un accent ici”. I was struck by the chauvinism of her observation, not least because she was attending the oldest francophone university in the francophone world's second largest city. It is probably less of a surprise to learn that, here in the class-conscious UK, it was only quite recently that “talking with an accent” – by which was meant in any other way than that considered correct at “public” (i.e. private) schools or at Oxbridge (“received pronunciation”) – was considered acceptable for BBC announcers and newsreaders.

The analogy between the chauvinist notion of “speaking with an accent” and “making modal music” should be clear: it matters not, so to speak, if more people “speak with an accent” than use “received pronunciation”, or if they make music using tonal vocabularyies (modes) differing from those of the euroclassical repertoire. In both cases the former,

usually practised by a majority, is given a label implying divergence or deviation from an assumed norm usually established by a minority.¹⁰ Indeed, “modal music” in conventional music theory came to mean music in any other mode than those used in the euroclassical repertoire of the eighteenth and nineteenth centuries. Those two modes are of course the heptatonic *major scale* (ionian) and the heptatonic *minor scale* with its ionianised mixture of dorian and aeolian that produces three variants, two of which contain major sevenths – [1] the *ascending melodic* 1 2 \flat 3 4 5 \sharp 6 \sharp 7; [2] the *harmonic* 1 2 \flat 3 4 5 \flat 6 \sharp 7 – and only one of which – [3] the *descending melodic* 8 \flat 7 \flat 6 5 4 \flat 3 2 1 – corresponds to any of the other European heptatonic modes (aeolian). In conventional music theory tonal vocabularies using the euroclassical major and minor modes is often qualified as “tonal”, as if modes other than the ionian and the ionianised minor-key variants just mentioned were somehow not tonal, as if their distinctive traits were not defined by the way their tones are configured in relation to a tonic. That obviously makes no sense because all modes are by definition tonal in that they both contain tones and are defined by how those tones are configured.

Conversely, the ionian mode, the most common tonal vocabulary in the euroclassical repertoire, is rarely, if ever, considered as a mode “because it’s tonal, not modal”! This terminological travesty not only ethnocentrically relegates “modality” to a state of alterity divergent from a unilaterally assumed “tonal” norm; also, by excluding the ionian from the realm of modality, it prevents us from understanding what particular characteristics of the mode may have led to its general adoption and popularity in eighteenth-century Europe. Only two of the European heptatonic modes – ionian and Lydian – contain raised subtonics (“leading notes”) and, in terms of harmony, only the ionian mode features tertial major triads on the prime, the perfect fourth and the perfect fifth. Did the semi-tonal pull towards the tonic triad of notes inside the other two tertial major triads, one descending (4-3 in IV-I) and the other ascending (\sharp 7-8 in V-I), make for a stronger type of tonal directionality than those found in other European heptatonic modes? Did the popularity of the ionian mode, with its penchant for \sharp 7, lead to alteration of the subtonic in two of the euroclassical tradition’s three minor-mode variants? Did the ionian

10 Modes were often named after the regions or nations of which they were considered typical – the Ionian and Dorian modes, for example, or the Hijjaz and Kurd *ajnas*, or, in vernacular European parlance, a “Gypsy scale”.

mode's two leading notes, one rising and the other falling, make it more conducive to modulation than other available modes? Could any of those other modes have ever led to the development of extensional harmonic narrative, as in the sonata form of the first movement of a Beethoven symphony? I cannot answer any of these questions but I also fail to see how any light can be shed on such issues if the ionian is not considered as one mode among several.

The terminological appropriation of "tonal" to refer to just one set of tonal practices during a brief period in the history of the world's smallest continent is, to say the least, problematic. The false dichotomy "tonal v. modal" is one example of the confusion, the terms "pre-tonal" and "post-tonal" another, since they both patently imply that medieval and early Renaissance music ("pre-") is as devoid of tones as twelve-*tone* music ("post-tonal", "atonal", etc.). And what should we make of, for example, anhemitonic pentatonicism in widespread use all over this planet before, during and after the so-called "tonal" period, or of the widespread use of tertial ionian harmony in today's supposedly "post-tonal" era? This unilateral confiscation of "tonal" has obvious repercussions on the notion of TONALITY.

5.4 Tonality, Grammaticality, *Tonart*, Tonalité

"TONALITY" is still used by some scholars of music to denote the practices they consider tonal in the restrictive sense just criticised. Used in that way, "TONALITY" refers to one system, and one only, according to which tones are configured. Just imagine if GRAMMATICALITY could only refer to the grammatical rules of just one language or group of languages, for example to English or to Neo-Latin and Germanic languages, in which correct use of definite and indefinite articles is a central element of grammaticality. Such restrictive use of the term would mean that Chinese, Farsi, Hindi, Indonesian, Japanese, Russian and hundreds of other widely spoken languages in which articles are absent were not grammatical. Such an implication would no doubt cause considerable uproar among comparative linguists but I have yet to experience much uproar among musicologists against an equally restrictive use of the word TONALITY. That's why I have proposed that TONALITY should mean *the system or set of norms according to which tones are configured in any musical culture*. However, even if that much more inclusive definition solves one important problem, it raises another.

The broader definition just presented works well in English and in Germanic languages where *TONALITY/TONALITÄT* is distinguished from the concept of *KEY/TONART*. In Neo-Latin languages, however, *TONALITÉ*, *TONALITÀ*, *TONALITATE*, *TONALIDAD* and *TONALIDADE* tend to mean *KEY/TONART* rather than *TONALITY/TONALITÄT* which, consequently, requires another expression to clarify the distinction. As a native anglophone I am hardly in a position to advise speakers of Italian, Spanish, Portuguese and Romanian how *TONALITY/TONALITÄT* should be translated but I would have suggested to students at the francophone *Université de Montréal* who were uncomfortable using *TONALITÉ* in both senses that they might consider, at least as a stop-gap solution, an expression like *IDIOME TONAL* or *SYSTÈME TONAL* to cover the concept *TONALITY/TONALITÄT* and stick to the more common use of *TONALITÉ* as equivalent to the Anglo-Germanic concept of *KEY/TONART*. I fully realise how unsatisfactory this suggestion may be and would be grateful to hear suggestions from colleagues in Iberia, Italy, Latin America (especially from Coriún and Graciela!) and Romania as to how this conceptual problem might be resolved.¹¹

5.5 More “norms”

The confusion and culturally restrictive character of central concepts referring to tonality in conventional music theory runs deep in the details of structural description. I’ve already mentioned the problems of *TONAL*, *ATONAL* and *TONICAL*, as well of *TERTIAL* and *QUARTAL*. I will end this central part of my text with a very brief account of two interrelated problems: harmonic cadence nomenclature and monomodality.

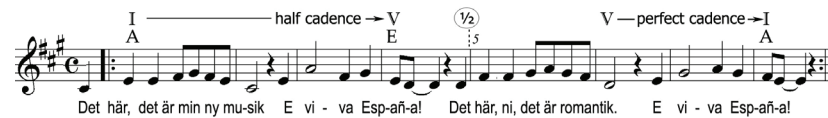
5.5.1 Cadence nomenclature

There are four main cadence types in classical harmony, two of which take one step flatwards, the other two one step sharpwards round the circle of fifths. The centrality of the flatwards *V→I PERFECT* or *FINAL CADENCE*

11 Many thanks to Luana Stan (Montréal) who informed me by email (04.12.2011) that *sistem tonal* is used in Romanian music theory circles to denote solely euroclassical ionian tonality in contradistinction to other tonalities such as *sistem atonal*, as in twelve-tone music (!), and *sistem modal* (all those “non-tonal” modes!). If similarly muddle-head notions exist in other Neo-Latin languages this problem will not be easily solved.

in euroclassical tonality needs no introduction but the three others warrant some discussion that can shed light on conceptual problems with the nomenclature of all four types. The two cadences which proceed clockwise round the circle of fifths are the HALF OR IMPERFECT CADENCE and the PLAGAL CADENCE. The second anticlockwise type is usually called an INTERRUPTED CADENCE.

The HALF CADENCE is so called because it marks the harmonic change from I to V in extremely common harmonic schemes like I V V I over a period of, say, four, eight or sixteen bars in which V is obviously the half-way house (ex. 2).



A typical half cadence, like that in bars 3–4 of example Half/imperfect cadence halfway, which proceeds clockwise from I to V is a *cadence* because it harmonically marks a resting point on a different chord to the preceding one; and it is *half* because it marks that change halfway through a longer harmonic scheme or process, such as the eight-bar period of ex. Half/imperfect cadence halfway. It is an *imperfect* cadence because in this context of ionian tertial tonality it has no finality. By marking the end of a phrase or smaller part of a larger unit, at least half of which is still to come, it has the opposite effect of the perfect cadence V→I. Put simply, half or imperfect cadences (I→V) serve rather to open up harmonic processes and perfect cadences (V→I) to close them.¹²

PLAGAL CADENCES also run clockwise, but not from I to V: they take instead the single sharpwards step IV→I. Since they end on the tonic, plagal cadences are associated with harmonic closure, as is evident in their use as the “Amen” chord formula par excellence. That said, it is significant that medieval music theorists chose the Latin word for “oblique” (*plagius*, from Greek *πλάγιος* meaning sideways, slanting, askance, misleading) to distinguish certain modes, not chords, from their “authentic” variants and it’s interesting to note how the same adjective connoting falsity came to qualify the chordal “Amen ending” IV→I. Plagal cadences may in other

12 These observations are borne out by the French and Italian names for half cadence: *cadence suspendue* and *cadenza sospesa* literally mean that harmonic completion has been suspended, left hanging in the air.

words be endings but European music theory clearly does not consider them true, authentic, direct, complete, full, final or perfect. Those adjectives are of course reserved for the *perfect cadence* leading $V \rightarrow I$.

INTERRUPTED CADENCES in euroclassical tonality do exactly what their name suggests: they interrupt a $V \rightarrow I$ cadence by substituting I with a closely related chord, usually the common triad on degree six of the relevant key, $V \rightarrow vi$, or sometimes $V \rightarrow VI$, or, less commonly, $V \rightarrow \flat VI$. Proceeding from V to vi (or VI) is of course an efficient way of interrupting the inevitable because vi or VI leads anticlockwise round the circle of fifths via ii or II to V which of course leads to V and, with the FINAL/FULL/PERFECT CADENCE, back to I . It is worth noting that the interrupted cadence is also referred to as “deceptive” (*trompeuse*), “avoided” (*évitée*), “false closure” (*Trugschluss*) and a “trick” (*inganno*).

If anything demonstrates the assumed normality of $V \rightarrow I$ closure in euroclassical notions of harmony it must surely be the distinction between qualifiers like, on the one hand, HALF, INCOMPLETE, PLAGAL/OBLIQUE, INTERRUPTED, DECEPTIVE and FALSE and, on the other, PERFECT/FINAL/FULL ($V-I$). I’ve included example *Uninterrupted final cadence* as evidence that there need be nothing remotely interrupted, oblique, deceptive, false, unauthentic, incomplete, or imperfect about a final cadence landing on vi ($F\sharp m$), the relative minor triad of the song’s previous tonal centre (I in A major). There’s even a *ritenuto* and change of rhythmic articulation to underline finality – $\text{♪♪} \mid \text{♪} \mid$ instead of the usual $\text{♪♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$.¹³ In short, euroclassical cadence categories and assumptions about harmonic direction may be fine for the musical-cultural practices on which such conceptualisation is based but it is absurd to assume that those categories and concepts apply to *all* types of music.

Ex. 3: Uninterrupted final cadence on vi : Um Um Um Um Um
(Wayne Fontana and the Mindbenders, 1964: final chorus and ending)



¹³ *Um Um Um Um Um* was written by Curtis Mayfield and first recorded by Major Lance (1963). The verses are resoundingly in A major as, indeed, is the first half of each chorus. The Lance original ends with a fade-out but the Fontana cover leaves not a shadow of doubt about the identity of the tune’s final chord.

To make this point quite clear, here's a decidedly *uninterrupted* melodic cadence from “pre-tonal” times (ex. Psalm t) plus two equally *uninterrupted* “interrupted” cadences from “post-tonal” times (exx. 5 and 6).¹⁴

Ex. 4: Psalm tone 2 (end of final “Gloria patri”..., simplified)

sic - ut erat in principio et nunc et sem - per et in sæculi sæculor-um. A - men.

Ex. 5: "Beatles": Not A Second Time A Second Time (1963c: uninterrupted aeolian cadence)

G Em Am Bm D Em

I'm wond'rin' why. You hurt me then, you're back again. No, no, no, not a 2nd time! Not a 2nd etc. ➔

G Em G Em G Em

time not a 2nd time No no no no Not a second

FADE-OUT ➔

Ex. 6: Los Calchakis: Quiquenita
(Argentinian trad.; *La flûte indienne*, 1968)

zampoñas

5.5.2 Monomodality

To be honest, while examples 3 and 4 illustrate final “uninterrupted” cadences, examples 5 and 6 do not: they are simply “uninterrupted” and carry no definite sense of finality. The Beatles tune (ex. 5) fades out over a shuttle between G and E minor and although the actual *Flûte indienne* re-

14 The contradictory expression “uninterrupted ‘interrupted’ cadence” is intended to highlight the absurdity of applying euroclassical cadence nomenclature to non-euroclassical musics. “Pre-” and “post-tonal” are included here as jokes on those nonsensical terms.

cording ends on E minor it could go on repeating the loop $\parallel: C G B E m : \parallel$ *in aeternam*. Now, students of conventional music theory are expected to identify the key of any tonical music they are asked to analyse. One obvious clue in euroclassical music is of course the final chord of the piece but in example 3 that clue would be quite misleading because the recording spends more time in A major than F# minor even if it cadences each verse and the whole performance on the latter. With the fade-out over a G→Em shuttle in example Beatles: and with the constant loop of example 6 the notion of a single tonic becomes even more dubious. As Carlos Vega noted (1944: 160) with reference to *criollo* song:

No hay melodías en mayor y melodías en menor: hay simplemente melodías bimodales.

Bimodality is common in many popular styles from Latin America and the British Isles. Apart from the I→vi or bIII→i shuttle of examples 5 and 6, another variant of harmonic bimodality in Latin America is the familiar harmonic minor loop $\parallel: i iv V V : \parallel$ (the “minor La Bamba matrix”) or $\parallel: i ii V V : \parallel$ which, when the direction is reversed from ascending to descending between i and V can become a phrygian sequence, as shown in example 7.¹⁵

Ex. 7: Carlos Puebla: Comandante Che Guevara: aeolian and phrygian

An example closer to my home provides a different slant on the question of bimodality.

15 For more about the reversibility of aeolian and phrygian, see Tagg (2009a: 227-234).

Ex. 8: *The Female Drummer*
(Yorkshire Trad. via The Watsons and Steeleye Span (1971))

The musical score is for 'The Female Drummer' in 6/8 time, with a tempo of 120. It consists of three systems of vocal and lead guitar parts. The first system (bars 1-4) shows a vocal melody and a lead guitar accompaniment. The second system (bars 5-8) continues the melody and accompaniment. The third system (bars 9-16) includes a double bar line at bar 12 and ends with a repeat sign at bar 16. The key signature has one flat (B-flat).

What is the tonality of this tune? What key or mode is it in? Well, if the start and ending plus the recurrence of open-fifth C dyads (C⁵) in the guitar part (bars 1, 3, 7, 11, 15, 16) are anything to go by, it's "in C". A few of my music students have on first listening heard the tune as C dorian but then I have to point out that no third, neither e[♯] nor e[♭], occurs anywhere in the recording, and that it might just as well be mixolydian with a missing major third as dorian with a missing minor third. In short, no-one in the classroom, including myself, is really sure how the piece's tonality should be described. Apparently hexatonic (c d f g a b[♭]) and neither "major" nor "minor", it defies description using the sort of euroclassical music theory that most of us have learnt. One way out of this conceptual impasse is to consider the tune as having *two* modes, each based on its own tonal centre: [1] as an anhemitonic pentatonic scale based on the tonic (c) and including heptatonic scale degrees 1, 2, 4, 5 and b7 (c d f g b[♭]); [2] as a pentatonic major mode based on the first mode's subtonic (b[♭]) and including the same five notes (b[♭] c d f g) in relation to that b[♭] as (heptatonic) scale degrees 1, 2, #3, 5 and #6 plus the additional hexatonic #7 (a[♯]).¹⁶

¹⁶ The secondary mode might theoretically be lydian, but I am unaware of any traditional melody from the British Isles being in that mode.

Table 2: Schematic configuration of tonal poles in *The Female Drummer* (ex. 8)

bar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
c	■		■			g	■	g			■			g	■	■
b♭		■		■	■				f	■		■	■			

As shown in Table 2, the first mode, based on **c**, occupies bars 1, 3, 7, 11, 15 and 16, while the second mode, with its tonal centre **b♭**, is heard in bars 2, 4 (including the final **a♯** in bar 3), 5, 10, 12 (including the **a♯** upbeat) and 13. That leaves bars 6, 8, 9 and 14 which the guitarist marks with either the fifth above **c** (**g** in bars 6, 8 and 14) or the fifth above **b♭** (**f** in bar 9). This sort of fluctuation between two tonal poles that I call the (MAIN) TONIC and the COUNTERPOISE (**c** and **b♭** in example 8) is typical for many tunes from pre-industrial Britain and Ireland. It can be configured in a large variety of ways to generate interesting patterns of tonal movement and of periodicity – regular or irregular, equal or unequal – that, judging from the obvious difficulty I’m having in describing the phenomenon, seems to have no ready structural descriptors.

Moreover, while the **b♭** mode (**b♭ c d f g** without the additional **a♯**) has two relatively familiar names – anhemitonic MAJOR PENTATONIC or, to use Kodály’s terminology, DO-PENTATONIC –, the pentatonic mode on **c** in example 8 – **c d f g b♭** – is less well-known. Containing scale degrees 1, 2, 4, 5 and **b7**, it’s neither major nor minor but, as shown in Table 3 and continuing with Kodály’s naming system, RÉ-PENTATONIC (ré mi sol la do). It covers **a♭** to **a♯** on the black notes of a piano keyboard or **d** to **d** (**d e g a c**) on the white notes.

Table 3: Heptatonic scale degrees in five anhemitonic pentatonic modes

	1	2	b3	#3	4	5	b6	#6	b7	8	
	Db	eb			gb	ab		b6		db	
	SOL	la			do	re		mi		sol	
	G	a			c	d		e		g	
	Eb		gb		ab	b6			db	eb	
	LA		do		re	mi			sol	la	
	A		c		d	e			g	a	
	Gb	ab		b6		db		eb		gb	
	DO	re		mi		sol		la		do	
	C	d		e		g		a		c	
	Ab	b6			db	eb			gb	ab	
	RE	mi			sol	la			do	ré	
	D	e			g	a			c	d	
	Bb		db		eb		gb		ab	b6	
	MI		sol		la		do		ré	mi	
	E		g		a		c		d	e	
	1	2	b3	#3	4	5	b6	#6	b7	8	

And what about the melody in bars 6, 8, 9 and 14, none of which can be unequivocally assigned to *either* ré-pentatonic mode 1 *or* to hexatonically extended do-pentatonic mode 2 even if the tune in those bars theoretically fits both? Are we perhaps hearing part of a G minor pentatonic mode (la-pentatonic on **g**) in bars 6, 8 and 14, and an F major pentatonic mode (do-pentatonic on **f**) in bar 9? The guitarist clearly seems to be hearing things that way in those bars. The question is how these variants of the two underlying pentatonic modes and the shifts in tonal nuance they produce should be denoted. I don't know. Does anybody?

Numerous other questions of structural designation arise from the problems presented above. For example, how do the two *thirdless anhemitonic pentatonic modes on sol and ré* (**db-db** and **ab-ab** respectively on the piano's black notes) relate to principles of *quartal harmony*? How can different *quartal chords* be denoted, ideally in abbreviated form, instead of being mistakenly identified in tertial terms like **sus4** when harmonic suspension is neither intended nor heard? Why do *hexatonic modes* seem to lack labels when each of the seven diatonic heptatonic modes has its own name? Could the Guidonian *hexachord* be of any use in the systematisation of hexatonic modes and, if so, how? Or should we be thinking in terms of Arabic, Persian or European medieval *tetrachords*? How useful might Glarean's *hypomodes* be in understanding the different types of bimodality of examples

3-8? Could the concepts of *vadi* and *samvadi* in the theory of classical music from Northern India be applied in any useful way to the dynamic between what I earlier called *main tonic* and *counterpoise*? What do we call (tertial) ionian tonality in the euroclassical tradition and how do we distinguish it from the (also tertial) ionian tonality of tunes like *La Bamba* or *Guantanamera*? I don't know how to answer any of these questions either.

6. "I don't know" and "so what?"

I don't know how many I DON'T KNOWS I've uttered or implied so far, nor how many problems of structural designation I've described. In fact it's worth mentioning one more to make the picture as clear as possible. How can we reasonably be expected to use terms like dominant, subdominant, perfect cadence, half cadence and interrupted cadence when describing tonality in the countless pieces of widely heard music in mixolydian, dorian, aeolian or phrygian modes, where "half cadences" and "interrupted cadences" are often final, and where major tertial triads on scale degree 5 (V) are either altered from mode-specific minor triads or non-existent? In mixolydian, dorian and aeolian rock harmony, for example, a "dominant" tertial triad is most likely based on the fourth (IV, the "subdominant" in euroclassical music theory) and a "subdominant" chord on the unaltered subtonic (bVII) which, according to the music theory I was taught, apparently either has "no function" or is a "subdominant to the subdominant" which cannot exist because there is no dominant to which it can reasonably be "sub-". In short, difficulties in the structural designation of non-euroclassical tonality can be crippling.

"But do these problems really matter?", objects my populist muso alter ego. "After all", he argues, "we're talking about music that is played, heard and enjoyed. And besides", he says, "if you start to codify it you'll just end up with another set of fixed rules that can be taught year after year in the academy. That'll be no better than the system you're currently criticising".

My musician devil's advocate is both right and wrong. He's right to point out the dangers of institutionalised codification but wrong to single out codification rather than its institutionalisation as the problem. Obviously, codified "rules" extrapolated from existing practices easily become "fixed" and normative if they are used to maintain a status quo

of power established after their introduction into the institution. Among mechanisms conducive to such entrenchment are: [1] managerial inertia and short-term cost-cutting (the same courses with the same teacher is cheaper and less hassle); [2] not giving teachers enough time for research and innovation (it's more profitable to teach more students with fewer teachers); [3] discouraging or marginalising teachers who might upset the apple cart; [4] involvement in league-table scams that force institutions to conform to a relatively homogenous set of activities so as to facilitate comparison on a unidimensional scale of quantifiable "excellence" (the intrinsically conservative contribution to inertia in the magic market's credo of competition). In addition to those four points it should also be remembered that teachers and researchers have to earn a living by working in such institutions, that they need to pay their rent or mortgage, send their children to school, etc., and that a few colleagues may have personal problems relating to careerism, self-aggrandisement, financial gain, positions of power, etc. All these factors mean that the risk of epistemic entrenchment and inertia is high. Indeed, my alter ego is right to the extent that such mechanisms of institutionalisation are prerequisites for the terminological chaos criticised in this article. However, as I try to explain next, none of this means that necessary terminological reform is either dangerous or pointless.

If the tonal practices of other types of music than the euroclassical and its art-music offshoots remain uncoded, the terminology of conventional euroclassical music theory will stay unchallenged and continue to marginalise, trivialise and falsify all types of tonality exhibiting important traits for which it has either flawed concepts or no concept at all. Not only would that prolong the undemocratic disrespect and embarrassingly ethnocentric ignorance it seems to show towards tonality in many music's used by a majority of the world's population; it would also, as I argued earlier, obstruct efforts to understand what made the musical tradition on which it based that same terminology so interesting and so influential. Moreover, even though no-one can ever possibly understand every musical tradition existing at any time anywhere in the world, less inadequate concepts of musical structuration can at least give us a better chance of understanding how different types of music actually work. For example, theoretical as well as practical insight into the workings of phrygian tertial harmony, as played by virtuoso flamenquistas like Sabicas (n.d.), or by Carlos Puebla and his musicians (ex. 7), or by Chilean "good-time" band

“Los Trukeros” (2007), could have prevented one technically brilliant on-line flamenco guitarist from finishing his *malagueña* performance with a “perfect cadence” add-on in A minor ($E7 \rightarrow Am$) instead of understanding that the phrygian cadence completing the *malagueña*, $bII \rightarrow I$ ($F \rightarrow E$), with its three simultaneously descending semitones ($c \rightarrow b$, $a \rightarrow g^\sharp$, $f\flat \rightarrow e$), is, as final progression in a Phrygian context, resoundingly final.¹⁷

7. Final reflexions

This article has dealt with only a very small number of conceptual problems in conventional euroclassical music theory. Despite difficulty in presenting some structural points because I could find no vocabulary with which to designate them, I chose to limit the discussion to tonality for two interrelated reasons. The first is purely logistic in the sense that tonal parameters are much easier to put into the scribal form intrinsic to the medium of this book than are parameters of timbre and spatiality. The other reason is that conventional music theory has developed numerous terms to denote tonal structures specific to the euroclassical repertoire, fewer to denote structures relating to time, speed, rhythm, metre, periodicity, etc., and far, far fewer to denote aspects of timbre and spatiality. Tonality is in other words an area of study in which music theorists are supposed to think and act as experts. I can in other words reasonably assume that they will fully understand what I write or say on the topic. But will they? That is a very good question. Having just recently given the first public presentations of ideas contained in this text, I can give the following simplified report on reactions I received on three occasions: [1] the seventh *European Music Analysis Conference* in Rome; graduate seminars in music departments at the universities of [2] Glasgow and [3] Aarhus (Denmark).¹⁸

[1] Except for genuine interest and concern from one fellow keynote speaker and from one or two scholars, young and old, with whom I spoke individually in the corridor, I received no questions, no critique, no comments, neither in conjunction with my presentation nor informally afterwards. Having previously had to either bite my tongue or leave the room

¹⁷ To hear this add-on, see Goryachev (E 2007).

¹⁸ The three events took place on 02.10.2011 (Rome), 12.10.2011 (Glasgow) and 18.11.2011 (Aarhus).

at the Rome conference as I heard repeated abuse of concepts like “tonality” and “modality”, not to mention all the unsubstantiated admiration uttered about “originality”, “innovation” and “artistry” in “masterworks”, I cannot say I was surprised by the compact silence and lack of interest that met me. These people were clearly living on another intellectual and sociomusical planet and I expect they saw me reciprocally as some sort of extraterrestrial troublemaker. All they wanted, it seemed, was for me to go away so that they could ignore or forget whatever it was I had to say and go back to “business as usual” in their ivory towers.

[2 & 3] It was very different in both Glasgow and Aarhus. The seminar rooms were packed with students and staff. Extra chairs had to be brought in, some people had to sit on the floor, questions went on for a good half hour after the presentation and everybody stayed until the very end. One of the Glasgow professors told me: “Of course you’re right and what you say is perfectly logical but there’s not a hope in hell that anything will come of it!” He had obviously had similar experience of the sort of people with whom I’d unsuccessfully tried to communicate in Rome. Some younger members of the audience went straight to the heart of the matter and raised questions about how to refer to particular structural features of tonality. In fact the discussion of example 8 in this text is largely the result of a question asked at the Glasgow seminar and of subsequent email correspondence I had with David McGuinness, the young member of staff who asked it.¹⁹

At both Glasgow, with its strengths in composition and performance, as well as at the Aarhus music department with its attachment to the university’s School of Media, several teachers and students were interested in discussing other ways in which music theory might be reformed. Of particular importance, they thought, was the development of concepts denoting aspects of timbre, kinetics, tactility and spatiality, a vocabulary acknowledging the vernacular competence of the listening majority who are exposed to an average daily dose of music lasting more than two hours.²⁰ I agree with them and have elsewhere suggested ways in which musicology can contribute to that sort of development.²¹ Nevertheless, there can be

19 Thanks to Dave McGuinness for this fruitful exchange of ideas (<www.gla.ac.uk/schools/cca/staff/davidmcguinness> and <www.davidmcguinness.com>; 05.12.2011).

20 See Chapter 1 in Tagg (2012) for statistical details.





21 See Chapters 6 (“Intersubjectivity”), 10 (“Notes on Vocal Persona”) and 12 (“Analysing Film Music”) in Tagg (2012). See also stage 5 near the start of this article.


no doubt that the tonal terminology of music theory, as it is still widely taught, is in dire need of a reform that opens up to all sorts of music and that such reform goes hand in hand with the interdisciplinary and democratising process requested by members of the audience in Glasgow and Aarhus.

And yet I still have to emit sighs of despair and disbelief because still have to read or hear “tonal” opposed to “modal”, or “atonal” used to mean “atonical”, or “triadic” instead of “tertial”, etc. In all fairness, though, I must admit that I am just as frustrated with myself as with those who still perpetuate such conceptual falsehoods because, with my “unusually eclectic” musical background,²² I was much better placed much earlier in life than those with a more exclusively euroclassical upbringing to register the problems and to try and solve them. The fact that it took me nearly thirty years to do so to any significant extent is deeply regrettable and I can offer no valid excuse for my sluggishness. However, now that basic problems are finally out in the open with this article, I would urge everyone in music education and research to think at least twice before applying any concept of tonality to any type of music if those concepts derive from conventional euroclassical music theory. After all, whereas I may have had an “unusually eclectic” musical background in 1971, I am in 2011, if the students I meet are anything to go by, no longer the exception but the rule. It would simply be embarrassing, if nothing else, for music studies to carry on as if that were not so.

References

This appendix contains *all* types of reference. To save space, the following symbols are used:






 bibliographical source (written word).  audiovisual source.  audio source.  YouTube file.

 AHARONIÁN, Coriún (1992): “Identidad, colonialismo y educación musical”. In: *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: OMBU.






 — (2002): *Introducción a la música*. Montevideo: Ed. Tacuabé.

 BEATLES, The (1963): “Not A Second Time”. *With The Beatles*.  Parlophone PCS 3045/PMC 1206.

²² See stage 1 at the start of this article.

- ⊙ CALCHAKIS, Los (1968): “Quinquenita”. *La flûte indienne*. ⊙ Barclay Panache 920014.
- ⊙ COMO, Perry (1946): *If You Were The Only Girl (In The World)* ■ Nat D Ayer (1916) ⊙ HMV BD 1165.
- 📖 EPMOW (2003): *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume 2*. Ed. John Shepherd/David Horn/Dave Laing/Paul Oliver/Peter Wicke. London/New York: Continuum.
- ⊙ FONTANA, Wayne [and the Mindbenders] (1964): *Um Um Um Um Um*. Fontana H 497.
- 📺 GORYACHEV, Grisha (2007): *Spanish Guitar: Malagueña by Sabicas*.  <www.youtube.com/watch?v=UXHVV5V4Uw8> (05.12.1022).
- 📖 HALL, Anne C. (1992): “Review of Meyer (1989 q.v.)”. In: *Music Theory Spectrum*, 14/2, pp. 209–213. Univ. California Press/Society for Music Theory. <www.jstor.org/stable/746108> (11.11.2011).
- ⊙ HERRMANN, Bernard (1960): *Psycho (Colonna sonora originale)*/RCA Cinematre NL 33224 (1975).
- 📺 HICKORY DICKORY DOCK (n.d.):  <www.youtube.com/watch?v=A7xYz5P_rCw> (05.12.2011).
- 📖 HINDEMITH, Paul (1961): *A Composer's World*. New York: Anchor/Doubleday.
- ⊙ KODŌ (1985) “Miyake”. *Kodō – Heartbeat Drummers Of Japan* ⊙ Sheffield Lab – CD-KODO  <www.youtube.com/watch?v=juT0drDIcvw> (28.11.2011).
- 📖 LACASSE, Serge (2000): *Listen to My Voice: The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. PhD diss. Liverpool: University of Liverpool, Institute of Popular Music, <www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf> (21.10.2010).
- 📖 LING, Jan (1989): “Musik som klassisk konst. En 1700-talsidé som blev klassisk”. In: *Fribetens former – en vänbok till Sven-Eric Liedman*. Lund: Arkiv, pp. 171–187 [=Music as classical art. An 18th-century idea that became classical].
- 📖 MATTELART, Armand/NEVEU, Érik (1996): *Cultural Studies' Stories. La domestication d'une pensée sauvage?* Paris: Réseaux no. 80 CNET, <www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/80/01-matte.pdf> (17.07.2011).
- 📖 MEYER, Leonard B. (1989): *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ⊙ PUEBLA, Carlos (1965): “Hasta siempre; ‘Che Guevara’”. *Marchas y canciones revolucionarias*. Arto 3310 (n.d., c. 1970); also on *Cantarte Comandante*, EGREM CD-0259 (1997).
- ⊙ NORMAN, Monty (1962):²³ *Theme from Dr No* (a.k.a. James Bond Theme); on *The Best of Bond*. United Artists UAS 29021 (1975), <www.tagg.org/audio/DrNoBondVinyl.mp3>; see also  <www.youtube.com/watch?v=mF_6cSads0E> and <www.itunes.apple.com/us/artist/john-barry-orchestra/id133904310> (both 23.09. 2010; also DVD *Dr No* (NTSC) MGM 0-7298-4528-5 (n.d.) at 0:00:00).
- 📺 SABICAS (Agustín Castellón Campos, n.d.): *Malagueña* (with Maria Alba and Company),  <www.youtube.com/watch?v=A3Iq0Qs0GAI> (09.06.2008).

23 While Norman's *authorship* is no longer legally disputed, it is possible that the *James Bond Theme* may be *musically* as much the work of John Barry and Don Black.

- ⊙ STEELEYE Span (1971): “Female Drummer” (via The Watsons). *Please to See the King* ⊙ Crest 8.
- 📖 TAGG, Philip (1979): *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet. (2000): New York: MMSMP, <www.tagg.org/mmmisp/kojak.html> (11.11.2011).
- 📖 — (1989): “Open Letter about ‘Black’ and ‘White’ Music”. In: *Popular Music*, 8/3, pp. 285-298; original version (1987) at <www.tagg.org/articles/xpdfs/opelet.pdf> (17.07.2011).
- 📖 — (2009a): *Everyday Tonality*. New York/Montréal: Mass Media Music Scholars’ Press, <www.tagg.org/mmmisp/EverydayTonalityInfo.htm> (17.07.2011).
- 📖 — (2009b): *Dominants and Dominance*,  <www.youtube.com/watch?v=rWlt9Is1nms> (23.07.2011).
- 📖 — (2009c): *Droned Fifths for The Tailor and the Mouse*,  <www.youtube.com/watch?v=Vvll55Pmyyg> (26.11.2011).
- 📖 — (2011a): *Scotch Snaps: The Big Picture*,  <www.youtube.com/watch?v=3BQAD5uZsLY> (23.07. 2011).
- 📖 — (2011b): *La tonalità di tutti i giorni – Armonia, modalità, tonalità nella popular music: un manuale*. Ed. F. Fabbri, transl. J. Conti. Milano: Il Saggiatore.
- 📖 — (2012): *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York: Mass Media Music Scholars’ Press, <http://tagg.org/mmmisp/NonMusoInfo.htm> (05.12.2011).
- 📖 TAGG, Philip/CLARIDA, Bob (2003): *Ten Little Title Tunes*. New York/Montréal: Mass Media Music Scholars’ Press, <www.tagg.org/mmmisp/10Titles.html> (22.07.2011).
- 📖 TAMLYN, Garry (1998): *The Big Beat – Origins and Development of Snare Backbeat and other Accompanimental Rhythms in Rock’n’Roll*. PhD Thesis. 2 vols. Liverpool: University of Liverpool, Institute of Popular Music, <www. tagg.org/others/TamlynPhD.html> (23.07.2011).
- ⊙ TRUKEROS, Los (2007): “La negrita con su llanto” (cueca). *De chilena*; ⊙ Autoedición, Santiago de Chile; uploaded to <www.tagg.org/Audio/LatAm/LosTrukerosLaNegritaYSuLlanto(DeChilena2007).mp3> (05.12.2011); different live version at  <www.youtube.com/watch?v=v92yIsJbecY> (20.08.2011).
- 📖 VEGA, Carlos (1944): *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.
- ⊙ VRETHAMMAR, Sylvia (1973): *E vina España*. Off-air *Svensktoppen*, Sveriges Radio, P3.
- 📖 WHAT SHALL WE DO WITH THE DRUNKEN SAILOR (n.d.): Irish Rovers,  <www. qGy-Puey-1Jw> (05.12.2011).

La imagen de América Latina en Alemania a través de la *world music*. *World music* entre idea y etiqueta¹

Wolfgang Martin Stroh

1. Sobre la historia

El concepto y la idea de una *world music* aparece en 1906/1907 en Georg Capellen. Dice que el lenguaje musical occidental está agotado: “Ritmos exóticos, melodía y tonalidad como indicadores de un nuevo desarrollo artístico” (Capellen 1906/07). La música occidental sólo puede seguir desarrollándose a través de la confrontación productiva con lenguajes musicales no occidentales. Capellen formulaba lo que compositores como Debussy u Orff practicaban. La contrincante de Capellen es, en cierto modo, la escuela de Schoenberg, que creía posible una “revolución del material puramente alemana”.

En 1964, Joachim Ernst Berendt comenzó su trabajo sobre la serie “El jazz se encuentra con el mundo” con una gira por Asia apoyada por el Instituto Goethe. Berendt defendía la tesis de que el jazz es la *world music* genuina (Berendt 1978: 227-236). Simultáneamente, intentó “producir” *world music*. En 1966 Berendt estuvo en Brasil para reunir una “documentación auténtica” que apareció como “Folklore e Bossa Nova do Brasil”.

En 1973/1974 Karlheinz Stockhausen escribe extensos ensayos bajo el título de “música del mundo” (Stockhausen 1974). Stockhausen explica sus obras (*Telemusik* etc.) y quiere contribuir a la conservación de las culturas musicales amenazadas de extinción, a través de una especie de red compositiva. En 1998, la idea es aprovechada políticamente por el proyecto de la UNESCO “Salvaguarda de las tradiciones orales” (UNESCO 1989).

Cuando Berendt hace trascender su idea de *world music* con *Nada-Brahma* (Berendt 1983: “El mundo es sonido”), surgen contradicciones

¹ Según un manuscrito de una charla de Wolfgang Martin Stroh en Casa Brecht, Montevideo 2005, traducido por Graciela Paraskevaïdis, actualizado en 2011.

desde el campo del jazz. Peter Niklas Wilson, un activo músico de jazz, editor de *Jazzthetik*, le reprocha a Berendt imperialismo cultural e ingenuidad. Por su parte, Berendt replica que la idea que tiene Wilson de las culturas del mundo auténticas es fascistoide (Berendt 1988: 16; Wilson 1990: 76).

Desde que, a partir de 1982, Peter Gabriel ha llevado a cabo regularmente los Festivales WOMAD, algunas pequeñas editoras de fonogramas inglesas se ponen de acuerdo en Londres en 1987 sobre *world music* como denominación de un segmento de mercado inexistente hasta el momento, que abarcaba mayoritariamente “música pop (urbana) de África y Asia”, así como proyectos multiculturales.

2. La situación actual

Anualmente tiene lugar una *WorldMusic Expo* (WOMEX), erigida en emporio de la *world music*. El programa de actividades abarca presentaciones de todo tipo de “músicas del mundo”, puestas frente a su inminente lanzamiento comercial. El círculo de los “socios” (34 editoras y radioemisoras) muestra sin embargo que la empresa de ninguna manera puede competir con las actividades de las multinacionales de la música.

En el sistema de derecho público de las radioemisoras alemanas existe la emisora “Funkhaus Europa”,² que relaciona claramente *world music* con “música para alemanes de origen extranjero en Alemania”. La emisora define *world music* como “música pop no angloamericana” (*Neue Musikzeitung* nmz 10/2005, 43). La emisora es escuchada en las grandes ciudades por el uno por ciento de la población. Las radioemisoras privadas no pasan *world music*. La televisión privada tampoco tiene *world music*. Sólo el canal estatal de TV *arte* presenta programas conexos.

La *Rough Guide World music* (originariamente una obra de consulta para vendedores de fonogramas) posee actualmente en su traducción alemana el poder de definición del concepto de *world music* (Broughton/Ellingham/Lusk 2009). En él está incluido no sólo el folclore comercializado sino también la música popular más allá del pop, rock y jazz angloamericanos. Para América Latina abarca el espectro que va desde la Nueva Canción, pasa por Piazzolla y llega hasta la cumbia y Gilberto Gil.

2 La radio Berlinesa *Radio Multikulti* dejó de transmitir en el año 2008.



Las secciones de fonogramas de las grandes tiendas colocan bajo *world music* todo lo que está previsto por la *Rough Guide*.

Bateas de fonogramas en SATURN (Oldenburg).
© Privado.

Las instituciones culturales hacen uso del concepto de *world music* cuando quieren deslindarse de cualquier reivindicación etnomusicológica de autenticidad. De tal manera, la Casa de las Culturas de Berlín organiza Jornadas de *world music*, y las editoras de libros escolares publican series didácticas bajo el subtítulo de *world music*. Sólo aquel que quiera ser muy preciso, diferencia entre *world music* y “músicas del mundo”: como lo hace, por ejemplo, el centro de gravedad específico de los estudios en la Universidad de Oldenburg.

3. Resultado: *world music* como idea y etiqueta

La *idea* de *world music* está basada, como se deduce de la historia de este concepto, en una crítica de los conceptos musicales monoculturales y eurocéntricos y del predominio económico de la música pop angloamericana.

na. Ella no parte –como lo sugieren las prédicas dominicales de políticos y músicos– de una “música como lenguaje universal”. Más bien está ligada –a través de todos los medios disponibles de la tecnología de la comunicación– a diferentes elementos culturales. Como *idea* indica que a través de ella surge algo nuevo, importante, orientador de futuro y humano. Dice que los músicos de todo el mundo buscan un encuentro y una confrontación intercultural y musical mundial y que también pueden materializarlo en interés propio.

La *world music* no es sólo una idea sino una *etiqueta*, un “sello”, una categoría de mercado. Como *etiqueta*, la *world music* indica que –en el capitalismo global– no es posible concretar una idea en forma “pura”. La idea de *world music* debe convertirse en mercancía, si quiere realizar hoy su gran y utópica aspiración.

Es por eso que cada músico individualmente se ve enfrentado a la tarea de ubicarse dentro de esta contradicción. Puede intentar colocarse fuera de la producción de la *world music*, puede renunciar a la comunicación global y permanecer “puro”. Pero también puede “ensuciarse”, ganar dinero y venderse al mercado mundial. Las investigaciones (de Simon Frith entre otros) han demostrado que una venta tal no *debe* necesariamente estar ligada a pérdida de calidad y a la renuncia de posiciones de contenido, aun cuando en su mayoría lo está.

- *World music* no es la denominación de un género musical.
- *World music* es un concepto que, en el correr de los últimos cien años, se ha llenado repetidamente de nuevos contenidos.
- *World music* es una idea y una etiqueta.
- *World music* no sólo es una denominación descriptiva sino también un programa de producción de música. En otras palabras:
- *World music* es una manera particular de la apropiación de música es decir de cultura. Este modo de apropiación tiene dos aspectos: por un lado, es una manera de considerar la música; por otro lado, es una “manera de producción” orientada hacia la difusión (mediática).

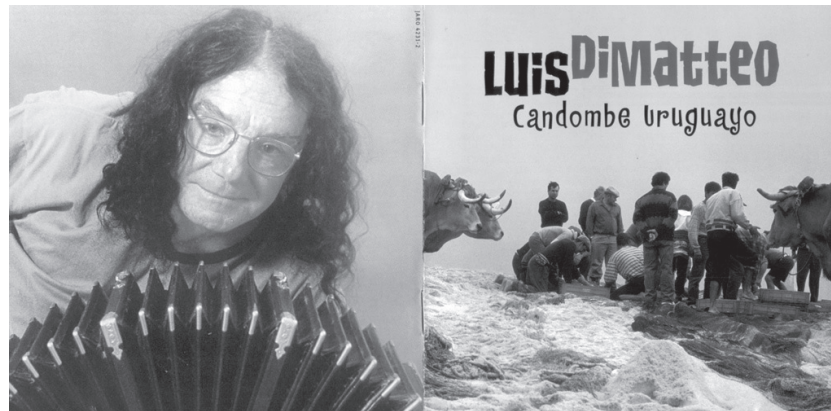
4. Ejemplo: Candombe

Dice Graciela Paraskevaídis sobre el candombe: “El ritual fuertemente expresivo de la música de tambores afrouruguayas es degradado a monu-

mento visual y auditivo turístico” (Lück/Senghaas 2005: 297). En la noche del 16 al 17 de octubre de 2005, la NDR-3 (el tercer programa de la Radioemisora del Norte Alemán) presentó un informe sobre el carnaval de Montevideo. La cámara televisiva ensanchó el ojo turístico. El *candombe* mismo no está considerado en Alemania como *world music* sino como “cultura musical auténtica o tradicional”. Sin embargo, la mirada de la TV alemana sobre el carnaval de Montevideo es una manera de mirar típica de la *world music*: un bien cultural como “sonido” con una referencia a los orígenes en el folleto.

El *candombe* puede proporcionar material para una producción de *world music*. Las “llamadas” de tambores del carnaval uruguayo fueron utilizadas por Luis Di Matteo como tema musical en la producción de su CD *Candombe uruguayo* (2001). La música fue editada en Bremen en 1999 en el sello de *world music* JARO como el séptimo CD de Di Matteo. Se encuentra allí en el surtido junto a los cantos Tuva de los Chömmi y las voces búlgaras. Pero las grabaciones de estudio fueron hechas en Montevideo con el apoyo del FONAM.

Por cierto que JARO no es un trust multinacional, pero sí una editora que no puede sustraerse a las ofertas “de todo el mundo”.



© JARO.

La *world music* es una forma de apropiación de música es decir de cultura, que parte *conscientemente* de que la apropiación de culturas ajenas se da a través de los medios. El romanticismo premediático o los resentimientos antimediáticos le son ajenos. Y no sólo el reportero o el músico viajero –real

(en avión) o virtual (a través de la comunicación en internet)— pertenece a esto. Aquí pertenece también el medio que difunde el reportaje o la firma que comercializa al músico.

Un ejemplo: JARO organizó —¡en interés propio!— una serie de doce presentaciones de Di Matteo entre el 3 y el 18 de noviembre de 2005. Seguramente, Di Matteo no tuvo nada en contra de entrar al mercado de esta manera, porque sus “nichos de CDs” sólo se venden en la periferia de sus apariciones en conciertos.

Tal como lo demuestra la historia de la *world music* y también el ejemplo de Luis Di Matteo, detrás de la *etiqueta world music* siempre se esconde también una *idea*. Si ésta se esfuma, la *world music* se acerca al mainstream-pop (corriente dominante del pop) que reviste una gran significación, particularmente para la recepción alemana de la música latinoamericana.

Sin embargo, las fronteras entre la *world music* y el mainstream-pop son flexibles. No pueden delimitarse con precisión ni estética, ni económica, ni sociológicamente. En la parte 2 quedará claro de qué manera variada es recibida la música latinoamericana en Alemania. Y ninguna de estas formas de recepción se deja ordenar a priori bajo una de estas categorías: *world music* o mainstream-pop.

5. Tipología de *world music* con el fondo latinoamericano

Tipo 1: un músico o un estudio de grabación de EEUU o Europa produce un soporte sonoro en el que se han mezclado “sonidos originales de todo el mundo”.

Paul Simon (EEUU, músico y organizador de festivales musicales multiculturales): “The Obvious Child”, del CD *The Rhythm of the Saints* (Warner Brothers 1990). Tomas originales del Grupo Cultural OLODUM, director Luis Alves de Souza, en la plaza Pelourinho de Salvador/Bahía en “The Hit Factory” NYC.

Tipo 2: un productor de EEUU o Europa graba en su estudio propio o en otro estudio una sesión multicultural con “músicos de todo el mundo”.

Joachim Ernst Berendt (RFA, redactor de jazz): Serie *Jazz meets the World*. Berendt descubre a Baden Powell en 1966 y es el productor de varios discos en Saba, en los que Powell toca junto a músicos europeos.

Tipo 3: un trust multinacional produce en un país “música local” bajo condiciones “occidentales” y adaptada a los hábitos auditivos internacionales.

Peter Gabriel (Reino Unido, fundador de WOMAD y Realworld-Records) produce durante la “World Recording Week 1992” programas con 75 músicos de 20 países. Aquí: “Soledad” de Totó la Momposina y sus Tambores (Colombia, Perú, Uruguay).

Ry Cooder (EEUU, guitarrista, productor): CD *Buena Vista Social Club*, grabado en La Habana en 1996, producido por “World Circuit” (sello inglés de *world music*). Cooder mezcla su guitarra *slide* (N. de T. una guitarra normal que se toca teniendo en los dedos de la mano izquierda una pieza de metal o de vidrio) con el Son de los “Viejos Señores” cubanos. Los “Viejos Señores” no participaron porcentualmente sino que recibieron un único honorario.

Tipo 4: los latinoamericanos toman a su cargo el negocio del que “produce” la world music.

Carlos Santana (México, músico): *Caravanserai* (CBS 1972) y otros títulos.

Citas: “Long before ‘World music’ was coined as a phrase, Santana was making it and popularizing it – perhaps even defining it...” (Leng 2000).

6. Música latinoamericana en Alemania

Música latinoamericana no llega a Alemania como world music sino también en manera directa con la gente y a través de los medios como música popular.

6.1 Inventario empírico

Con cámara en mano, he buscado en los últimos meses en Alemania música latinoamericana. En lo que sigue, presento una sistematización sobre cuyo trasfondo será caracterizada –en la tercera parte de la conferencia– la imagen de América Latina en el espejo de la *world music*.

Tipo 1: latinoamericanos que viven en Alemania desde hace mucho tiempo

Hay extremadamente pocos latinoamericanos en Alemania (ca. 80.000, es decir un 1% del total de extranjeros). Son importantes los refugiados po-

líticos con asilo y los “migrantes” con permiso de trabajo temporario o sin permiso. Pertenecen al primer grupo, sobre todo los exiliados chilenos que obtuvieron asilo en 1974 y que al presente han obtenido la ciudadanía. Practican la música tradicional como aficionados y con nostalgia. Otro grupo, significativo musicalmente, son los docentes de talleres que han encontrado en Alemania un “empleador”. En muchas ciudades de gran población capoeiristas dan clases en clubes y escuelas de capoeira.

Tipo 2: latinoamericanos que visitan Alemania como músicos

Los latinoamericanos más conocidos que visitan Alemania como músicos son los músicos callejeros bolivianos. En Alemania tienen una organización centralizada (instrumentos en préstamo y establecimientos musicales, producción de CDs, alojamiento) y son figuras familiares en todas las ciudades y mercados.

Menos conocidos son los músicos que son invitados por instituciones culturales y dan conciertos o graban fonogramas. Por ejemplo, Graciela Paraskevaïdis en Oldenburg (10 de junio del 2004). Se dirige a un típico público de vanguardia del ámbito académico. En realidad, este público no espera ninguna música latinoamericana, sino simplemente música “interesante” y en todo caso “nueva”. G.P. subrayó en Oldenburg la importancia del hecho de ser latinoamericana. Esto fue inusual para el público, porque en general las compositoras o los compositores extranjeros hablan solamente de su técnica de composición y se presentan como parte de la *world music*.

Tipo 3: la reproducción de música latinoamericana por alemanes

La música latinoamericana parece ser más fácilmente reproducible por alemanes que la árabe, asiática y africana. En las escuelas de formación general, en las escuelas de música, en cursos y talleres, en centros culturales o en escuelas de baile privadas se enseña “Latin” (“latino”). Y eso va desde el folclore andino pasando por el tango y la capoeira hasta el samba y la salsa.

Por ejemplo, en el desfile del *Krammermarkt* (una feria en Oldenburg) se presentó la escuela de samba Eversten (un barrio de Oldenburg). En la escuela se forman niños quienes, todos sin excepción, quieren imitar al “carnaval de Río” y así aprender música altamente motivados. – En nuestra universidad se forman docentes de música para los que –sin excepción– la percusión latina es una materia de elección obligatoria. En busca de lo “latino” algo más alejado pero practicable en la escuela, desde hace un año

se enseña y se toca el “steel drum”. (Y si hay demanda, existe también un conjunto de tango, un conjunto cubano o una banda de salsa.) – lo “latino” se practica en todas las escuelas de formación general, en todas las facetas imaginables. En el centro está siempre la práctica musical: sea tocando percusión sencilla (con objetos cotidianos) o en la capoeira o el samba.

Tipo 4: la reproducción de rituales latinoamericanos por alemanes y latinoamericanos

Aunque es una apropiación de desfiles centroeuropeos, el carnaval latinoamericano tiene para muchos alemanes un carácter paradigmático. Dado que el carnaval alemán tiene lugar en invierno, mientras que en Brasil el sol quema sobre los que bailan, han surgido en la pasada década “desfiles” en la temporada estival que se apoyan directamente en los modelos caribeños y brasileños. El “Love Parade” berlinés ha reunido en su batahola danzante en épocas pico un millón doscientos mil jóvenes. Y en el “Carnaval de las Culturas” berlinés participan entretanto quinientas mil personas (2011). Otras ciudades se esfuerzan en imitar este modelo. En el “Carnaval de las Culturas” pueden tomar parte todas las asociaciones culturales extranjeras residentes en una ciudad así como asociaciones dedicadas al cuidado de las culturas extranjeras.

Tipo 5: la recepción de música latinoamericana por los medios

El “latino” es uno de los sonidos pop más solicitados. Se lo considera más animado que el rock tradicional y compite así con techno y disco. Los *Summerhits* anuales son en un 80% “latinos”, lo cual habla de la cercanía de un sentimiento de vacaciones mediterráneo y del clisé latinoamericano.

- 2008: *Viva la Vida* de Coldplay,
- 2007: *Vayamos compañeros* de Marquess,
- 2005: *La camisa negra* de Juanes,
- 2004: *Chocolate* de Thomas Quella,
- 2003: *Hey Amor* de Baila Caliente,
- 2002: *La Colegiala* de Walter León (de la propaganda de Nestlé para Nescafé),
- 1999: Versión cover del *Mambo N° 5* de Pérez Prado por Lou Bega
- 1998: *Bailando* de Loona,
- 1997: *Samba de Janeiro* de Bellini,
- 1996: *Macarena* de Los Del Río,
- etc. hasta 1989: *Lambada* de y por Kaoma.

Este “mainstream-latin” raramente se considera parte de la *world music*, porque es comercializado y consumido lisa y llanamente como “pop actual”. El origen latinoamericano ya no tiene ninguna importancia. Pero, como se dijo, las fronteras entre la *world music* y el mainstream-pop son fluidas. De tal manera que emisoras mainstream como MTV con programas como “Ritmo” (domingos de tarde) han colocado lo “latino” con gran puntería y se han propuesto una fuerte ampliación de fronteras.

También más allá del mainstream de los *Hitparades* hay importantes olas mediáticas. Por ejemplo, la película *Buena Vista Social Club* desató una ola de son cubano que se mantiene hasta hoy: en todos los negocios de venta de fonogramas mainstream, el rubro “Cuba” tiene un lugar mucho mayor que el rubro “ópera”. A finales de los años ochenta el *Tango Nuevo* de Piazzolla tuvo sus seguidores. (Poco antes de la ola de tango hubo una ola de flamenco, que ya ha mermado. En tiempos muy recientes ha aparecido una ola balcánica.)

7. Resultado final

Evidentemente, la música latinoamericana es practicada en Alemania por diferentes personas con diferentes intereses, motivos y metas. Queda abierta la cuestión de si se trata aquí de la etiqueta o de la idea *world music*, de un simple mainstream-pop o de formas de vida naturales. Lo que queda claro es que en Alemania la música latinoamericana está muy presente y que esta presencia no es correlativa a la presencia de los latinoamericanos en el mundo de la vida alemana. Los motivos de esta presencia radican así en las personas mismas y no en el hecho de que Alemania sea una sociedad multicultural.

8. La música latinoamericana en el espejo de la *world music*

La fuerte presencia de la música latinoamericana en Alemania tiene su fundamento en la gente misma. Estas razones se van a buscar finalmente. Con eso se hablará en general “del alemán” en referencia a un prototipo medio del que se aparta cualquier persona como individuo. Hay tan pocos datos empíricos sobre este valor medio aquí generalizado como sobre la dispersión (desviación del valor medio). “El alemán” es, en este sentido, un constructo que sirve a la formulación de teoría e hipótesis.

8.1 Interpretación 1: la nostalgia de la corporalidad y su control

Presupongo en cada persona una nostalgia subconsciente de corporalidad vivida. (De ella vive hoy la industria de la salud, del tiempo libre y del deporte así como aquella industria que produce y comercializa videoclips.) Pero la corporalidad debe controlarse socialmente. La danza social es *una* forma de control. Otra forma de control corporal es la marcha (el marchar, el caminar), suavizada como “la caminata (excursión a pie) es la alegría del molinero” [referencia al *Lied* de Schubert]. El gesto básico de la música popular y tradicional alemana es el de marchar y caminar. Cuando el alemán se recobra musicalmente del marchar y caminar, celebra entonces la “Gemütlichkeit”. “Gemütlichkeit” es una palabra intraducible (algo así como un estado de placentera y sencilla intimidad) y un estado que se puede entender mejor allí donde se entona el “brindis por la intimidad”.

En el siglo xx la nostalgia inconsciente de corporalidad en la música popular ha logrado imponerse a través de la recepción del jazz, rock, disco, hiphop y de lo latino.

El jazz y lo latino son ambos resultado de una “aculturación” de comportamientos musicales africanos y europeos. Los alemanes han saciado su nostalgia de corporalidad pero no en la “fuente”, es decir en las colonias africanas, sino “de segunda mano” (como diría Walter Wiora), de la mano de Norte- y Sudamérica. Hasta hoy el africano es considerado un “tocador de tambor”, un médico y un mediador de éxtasis, mientras que el afroamericano o mestizo aparece como el elegante bailarín y acrobata. La africana desnuda es la “naturaleza” y tiene menos irradiación erótico-sexual que la escasamente vestida latinoamericana, que (por eso) es “cultura”. La latinoamericana produce no sólo un efecto erótico-sexual sino también energizante y emocionalizante. Es, particularmente en la forma presentada por los medios, una típica “superficie de proyección” para las nostalgias.

El “control” que el alemán necesita cuando satisface su nostalgia por la corporalidad puede verse muy bien en los eventos de tango. Para atraer a cursos de tango se hace propaganda sobre “sensualidad y pasión”. Sin embargo, los hechos muestran que en esos cursos no se despliegan sensualidad y pasión, sino que éstas son controladas y dirigidas hacia carriles socialmente aceptados. Bailar tango da la posibilidad de mostrar su “sensibilidad y pasión” como un actor.

El canal (mediático) que ha mezclado Latinoamérica con el comportamiento alemán de placentera y sencilla intimidad y marcha (GEMA), fue el de la *world music*. No lo lograron ni el etnomusicólogo en relevamientos

de campo ni el compositor de música culta, sino todas las alegres manos de productores de *world music*. Y es obvio que ellos han mantenido sus manos abiertas para cobrar dinero en efectivo y han hecho caídas de ojos al mainstream-pop.



Las fotos: a la izquierda el folleto de propaganda para la Noche de Tango del Año y a la derecha una milonga callejera en el Puerto de Oldenburg (2010).

© Privado.

8.2 Interpretación 2: el tratamiento del miedo (angustia) frente a la situación multicultural

En el pasaje del siglo xx al xxi, el alemán –en su actitud de GEMA (sigla para intimidación y marcha)– se siente muy inseguro frente a la situación multicultural en el propio país. Hoy se encuentran por todas partes personas que no se orientan por la cultura dominante (o principal) de esta GEMA. Allí están las bodas turcas y kurdas que duran días con sus extensas danzas que inducen al trance; allí están los *rappers* afroalemanes que cantan el “final de su paciencia”; allí están los visitantes de las nuevas discos rusas o las rondas de los judíos ortodoxos... Todo esto contribuye a la inseguridad cultural.

A pesar del minucioso trabajo de años de los funcionarios encargados de los extranjeros y de los educadores musicales interculturales, puede comprobarse que la cultura dominante alemana sigue existiendo paralelamente y sin una interacción notoria con las muchas culturas extranjero-alemanas. En consecuencia, el término actual para multicultural es “sociedades paralelas”. Desde hace años se pinta en las paredes como un fantasma aterrador.

A fin de octubre de 2005, el nuevo presidente de la cámara de diputados Norbert Lammert (CDU – Unión Democrática Cristiana) forzó un

nuevo debate sobre la cultura dominante. Sería peligroso negarse notoriamente a este debate... la sociedad alemana ha sido fuertemente marcada por lo multicultural. El hilo común que mantiene unida a esta sociedad, debe ser visible. “Multikulti” no es adecuado (dpa, *Nordwestzeitung*, 29 de octubre de 2005, Trad. por G.P.).

En octubre del año 2010 la canciller Angela Merkel anunció la muerte de “Multikulti”; y del libro de Thilo Sarrazin *Deutschland schafft sich ab* se venden más o menos 10.000 ejemplares por día. Para la actual política de integración del gobierno Alemán y para turco-alemanes feministas, “Multikulti” es una tolerancia falsa y un camino en dirección en una forma sociedad arcaica (Akgün 2010; Ateş 2007; Schwarzer 2010).

En esta situación de miedo (angustia) frente a lo ajeno, el alemán busca un asidero, algo “ajeno dentro de lo propio”, como dicen los pedagogos musicales. Y eso precisamente lo encuentra en lo “latino”. Lo latino es familiar, es realizable y sobre todo no tan cercano ni amenazador como los turcos, rusos y africanos. Además, es un alivio el hecho de que los alemanes con su pasado monocultural no necesiten tener conciencia culpable, al contrario de sus vecinos europeos (Holanda, Inglaterra, Francia, Portugal, España).

8.3 Interpretación 3: ninguna comunicación intercultural pero...

La *world music* latinoamericana no sirve entonces para entender la sociedad actual de la República Federal. Pero tampoco sirve –y es mi tercera tesis– para entender a la verdadera Latinoamérica. En el espejo de la *world music*, Latinoamérica no contribuye a una comprensión intercultural sino a una especie de autoexperiencia. Más precisamente: a la satisfacción y control de la nostalgia de la corporalidad (“sensualidad y pasión”) y al tratamiento de los miedos (angustias) frente a la situación multicultural.

El alemán entrega los aspectos problemáticos de Latinoamérica a la organización correspondiente: Greenpeace se ocupa de la selva tropical, Amnesty International de los derechos humanos, Attac del Banco Mundial, la Kinderhilfe se ocupa de los niños de la calle, la “Casa de los Mundos”³ de

3 Un abarcativo proyecto musical y artístico en Nicaragua de Dietmar Schönherr, que hoy día esta dirigido por Henning Scherf.

la educación musical y —en navidad— Brot für die Welt y Caritas se ocupan del hambre. Y me refiero a que los entusiastas de lo latino donan más y se comprometen mucho más con estas organizaciones. Aunque esto aún no signifique que la recepción de música latinoamericana como *world music* sea entendida como la confrontación con una América Latina real. La “parte real” de Latinoamérica se delega, para que ésta —en el espejo de la *world music*— pueda cumplir sus funciones positivas individualmente.

Sin embargo, sin el precursor “latino”, sin la satisfacción controlada de las nostalgias secretas de la corporalidad y sin la posibilidad de poder tratar los miedos (angustias) del desarraigo multicultural, no existiría para los alemanes ningún acceso a la comunicación intercultural con América Latina. “Latin *world music*” representa ya un distanciamiento consciente del mainstream-pop y estimula la motivación positiva hacia la comunicación intercultural. Cuando el “latin-fan” alemán percibe que Latinoamérica puede ayudarlo en sus problemas personales a través de la *world music*, entonces se siente motivado a confrontarse con la Latinoamérica real. Sería un error político aprovecharse de la recepción de la Latin *world music* orientada hacia la experiencia propia, para ponerla en juego frente a un compromiso político. Y no sólo sería un error sino completamente inútil querer condenar al mainstream-pop sólo porque es “producido” por empresas multinacionales.

Una investigación musicológica reciente de Julia Daniels (2006) acerca de la escena de la salsa en Oldenburg realizada metódicamente en oposición a la praxis casino de la salsa en Cuba parece confirmar que bailar salsa en Alemania puede ser una entrada a la comunicación intercultural, aunque en principio sea casi exclusivamente una experiencia hedonística, que tal vez haya surgido de una confrontación crítica con el mainstream-pop.

A esta dialéctica de asombro (confusión) “no política” y de compromiso “político”, trato de aplicar un concepto de educación musical intercultural, que difundo desde hace años en teoría y práctica. El punto de partida del entendimiento intercultural en la escuela son los momentos de la práctica musical vivenciados subjetivamente en forma positiva, aunque esta práctica sea todavía técnicamente desmañada. Mediante una “sensibilidad escénica” simultánea del contexto cultural de lo vivenciado subjetivamente se hacen y discuten experiencias interculturales. Brevemente: ninguna crítica a lo que los niños o adolescentes encuentran bien, ningún desmontaje de lo que les “gusta” y les es familiar. Más bien un desarrollo continuado de una motivación positiva hacia una comprensión diferenciada.

La *world music* como idea y etiqueta puede canalizar hoy una comunicación y una comprensión interculturales duraderas. La “comercialización” de la *world music* es un aspecto parcial muy inocuo, si se lo coloca frente al mainstream-pop. Por supuesto que la preparación nunca es todo. Pero sería erróneo querer evitar este primer paso necesario, o difamarlo. Tan raro como pueda sonar, estoy contento de que haya una multiplicidad tal de *world music*, que continúe lo que las *charts* ofrecen de Latin y Salsa y *Summerhits*, de imágenes de muchachas morenas y bailarines salvajes. Y los latinoamericanos ¿no deberían también estar contentos?

Bibliografía

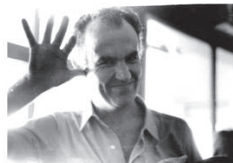
- AKGÜN, Lale (2010): *Aufstand der Kopftuchmädchen*. München: Piper.
- ATEŞ, Seyran (2007): *Der Multikulti-Irrtum*. Berlin: Ullstein.
- BERENDT, Joachim Ernst (1978): *Ein Fenster aus Jazz*. Frankfurt am Main: Fischer.
- (1983): *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Frankfurt am Main: Insel.
- (1988): “Über Weltmusik”. En: Trouillet, Jean/Pieper, Werner: *WeltBeat. Das Ja-Buch für Globe-HörerInnen*. Lörbach: Werner Piepers Medienexperimente (Der Grüne Zweig 132), pp. 15-20.
- BROUGHTON, Simon/ELLINGHAM, Mark/LUSK, Jon (2009): *The Rough Guide to World Music*. Vol. 1-3. London: Rough Guides Ltd.
- CAPELLEN, Georg (1906/07): “Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwicklung”. En: *Die Musik*, 23, VI, pp. 216-227.
- DANIELS, Julia (2006): *Erleben und kulturelle Praxis – Salsa- und Casino-Tanzen in Deutschland und Kuba*. Magisterarbeit. Oldenburg.
- LENG, Simon (2000): *Santana*. Fernwald: Ed. Koch/Hannibal-Verlag, <www.perfectpeople.net/biopage.php3/cid=1073> (14.11.2005).
- LÜCK, Hartmut/SENGHAAS, Dieter (ed.) (2005): *Vom hörbaren Frieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHWARZER, Alice (ed.) (2010): *Die große Verschleierung*. Köln: KiWi.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1974): “Weltmusik”. En: *Musik und Bildung*, 1, pp. 1-4.
- UNESCO (1989): *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*. Nov. 15. Paris: CC/MC/8, cf. red <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> (29.11.2011).
- WILSON, Peter Niklas (1990): *Die Ratio des Irrationalismus*. En: Jost, Ekkehard (ed.): *Die Musik der achtziger Jahre*. Mainz: Schott.

Miscelanea

Felicitaciones, Glückwünsche, Tanti Auguri, Best Wishes!!!

Nuria Schoenberg Nono

Felicitaciones, Glückwünsche, Tanti Auguri, Best Wishes!!!



CORIUN
BIENVENIDO -
HACE LO QUE
QUIERAS Y
TAMBIEN LO QUE
NO QUIERAS.

Dear Coriun, you have been a true and dear friend of ours since Gigi first visited you in Montevideo in 1967. You and Graciela have contributed so much to the music world, not only in Latin America and we are proud to have you as active Friends of the Fondazione Archivio Luigi Nono. I send you the best wishes together with Silvia and Serena and also with the Staff of the Archivio!

Un gran abrazo de *Nuria* (Nuria Schoenberg Nono)

CORIUN AHARONIAN
CASILLA CORREO 1328
MONTEVIDEO (URUGUAY)
QUERIDO EHEGOZA NO POSSIBILE
PERDONAME ESPERO QUE S: VOLVER
10 - AHORA TRABAJOS VARIOS
ABRAZOS GIGI NONO
WISSENSCHAFTS KOLLEG
WALLAT ST 19 1 BERLIN 33

Identidades

Mariano Etkin

1. América latina no existe

La búsqueda de una identidad puede verse como un intento por fijar el tiempo, establecer un principio: “nosotros somos diferentes a partir de ese momento”. También podría ser una delimitación del espacio: “todos los que estamos y estuvieron en esa geografía nos parecemos”. O combinar ambas situaciones. En todo caso, es la búsqueda de una autonomía que tiene límites en tiempo y espacio. ¿Cuándo y dónde comenzó el concepto de la “latinidad” de América? Según los esclarecedores estudios de Guy Martinière, fue en París hacia 1860 y por obra de Michel Chevalier, consejero de Napoleón III. Este dato concreto puede tomarse como indicador de la enorme diversidad del subcontinente “latinoamericano” pero, sobre todo, de la gran dificultad para hablar de expresiones autónomas, independientes de otras culturas, si es que hoy existen en alguna parte del mundo. La misma adopción de la palabra “América” fue el resultado de la “hábil propaganda de la aristocracia florentina”, corrobora Martinière.

De todas las interrupciones producidas en América por las sucesivas oleadas inmigratorias de muy diversa intención y carácter, surge ese “melting pot”, tan estudiado. Tal vez la interrupción sea la marca más profunda de América —“latina” o no—, de la que puede derivarse, para bien y para mal, el arraigado sentimiento siempre latente de un posible recomenzar desde cero. Adheridas a este sentimiento, aparecen recurrentes búsquedas de una identidad latinoamericana que, tratándose de la música llamada culta, suelen apoyarse en algunas constantes. Estas necesariamente, surgen por comparación con sus equivalentes que provienen del lugar de origen primitivo, básicamente Europa occidental y central.

Lo que se juega, lo que define la pertenencia a un lugar varía según los receptores y sus respectivos marcos culturales y expectativas. Dicho de otro modo, la identidad también se inventa, a partir de un deseo de pertenencia y de una consecuente elección de determinados atributos —supuestos o evidentes— convertidos en valores.

Las constantes que fueron elegidas por estudiosos e investigadores como rasgos que definirían una identidad latinoamericana pueden resumirse –teniendo en cuenta la relatividad que siempre tienen este tipo de afirmaciones generalizadoras– en un predominio de lo sensorial sobre la abstracción y la especulación. También en una complejidad que no deriva de la elaboración de los procedimientos sino de la riqueza y ambigüedad de los materiales. resultado de especulaciones económicas o narcisistas.

Hace casi 60 años Jorge Luis Borges, en su famosa clase *El escritor argentino y la tradición*, lo explicó transparentemente, debiéndose, en este caso, reemplazar la palabra “argentino” por “latinoamericano”: “... no debemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y, en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino será una mera afectación, una máscara”.

2. América Latina existe

La historia de las artes la definen los artistas; algunos proyectan su influencia en generaciones más jóvenes por medio de sus obras y la prédica docente. Es el caso de Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis, de quienes puede decirse que, sin ellos, una buena parte de la música y, sobre todo, de los estudios musicológicos originados al sur del Río Grande hubieran sido muy diferentes. Su incansable persecución de una verdad estética geográficamente situada y su anti-academicismo, junto a un incansable trabajo de documentación de la música compuesta en América Latina, los diferencia radicalmente –por rigor y perseverancia– de cualquier antecesor. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, que Aharonián y Paraskevaídis impulsaron en los años 70, quedarán como huella imborrable de una docencia y entrega sin descanso ni claudicaciones.

De encuentros y permanencias¹

Cergio Prudencio

Escribir sobre Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis refiriendo a personas individuales sería políticamente apropiado en nuestros tiempos y lugares, pero sería un error de precisión; porque Graciela y Coriún son aquello que en el mundo altiplánico andino se denomina *chacha-warmi*, la pareja como unión de distintos complementarios formando un tercer factor integral.

Yo ya había escuchado hablar de Coriún (como de un fenómeno...), y lo conocí personalmente hacia 1978 en La Paz ejerciendo el ministerio de encender luces, abrir ventanas y derribar murallas (por decirlo en metáfora) en todo aquel que estuviera ante el emplazamiento de escucharlo. Fue mi caso.

Con Graciela, en cambio, tomé contacto por correspondencia, una forma de intercambio a la que somos leales ambos, desde aquellos mismos tiempos fundacionales. A través de la epístola ella también ejerció en mí alta misión reveladora, expansiva y liberadora.

Con Graciela y Coriún nos hemos visto generalmente en ciudades de encuentros transitorios pero inolvidables. O mejor, en ciudades de transitorias de encuentros definitivos. Luego, nos hemos conocido mutuamente a través de un diálogo hondo y fértil, y de nuestras obras y acciones.

Coriún y Graciela quisieron mostrarse al mundo como personas individualizadas, por resistencia a hegemonías patriarcales vigentes en la sociedad. Sin embargo, sobrepasando ampliamente esas tendencias, cierto es que Graciela y Coriún forman dualidad en muchos órdenes de la vida, además –claro está– del matrimonial. De hecho, quienes les conocemos y nos conocemos entre nosotros, hemos tenido o tenemos relación con ambos, como con una instancia en dos partes (casi) indivisible.

Así, estas grandes personalidades constituyen probablemente la fuerza más influyente en la escena musical latinoamericana de las últimas cuatro décadas. Su acción per se dibuja transversal en diferentes territorios como la docencia, la investigación, la organización, las comunicaciones,

1 Escrito sobre el océano Atlántico, entre Amsterdam y Lima, a 16 de diciembre de 2011.

además de la composición musical, que menciono al último sólo porque es la menos interdependiente de todas. Y no es porque ambos entreguen dedicación plena a estas disciplinas, sino porque lo hacen frecuentemente bajo premisas éticas comunes, que esas intervenciones son complementarias.

En el campo docente, no sólo en el Uruguay (donde viven), sino también en espacios internacionales dentro y fuera del continente americano, su tarea formativa se ha dividido frecuentemente en materias o temáticas propias de cada uno, pero ricamente fermentales en su interrelación. Además de una trayectoria trascendental en ambas orillas del Río de la Plata, son dignos de mención especial los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) que funcionaron por cerca de 20 años y gravitaron por muchos más. En ellos Coriún y Graciela fueron factores intrínsecos a esa removedora propuesta alternativa de los años 70 y 80 en Latinoamérica.

En la investigación, ellos ocupan un lugar fundamental en el tratamiento, siempre riguroso y profundo de campos de interés diferentes, pero interconectados en su perspectiva y formas de entender las cosas. En ese sentido, su contribución a las nuevas generaciones es inconmensurable, sobre todo por el abordaje de asuntos generalmente echados a la sombra, cuando no al olvido, siendo de valor capital para la construcción de nuestra cultura. No exagero al decir que muchas lecturas de sus escritos, por más de 30 años, me abrieron horizontes definitivos a la hora de mis propias resoluciones.

Tal vez la más gravitante de sus tareas en *arva-ira*² sea la relacionada con la articulación de una inmensa base de información sobre música latinoamericana, que incluye grabaciones, partituras, correspondencia y documentación de alcance y sistematicidad que la hacen seguramente la más importante fuente continental sobre la materia. Un legado desafiante para los actuales estados latinoamericanos en su sostenibilidad y utilidad futura para las generaciones. Aquí también, dos para una misión.

2 Los *sikus* (flautas pánicas altioplánicas) son duales; están formados por dos elementos complementarios, *ira* y *arva* respectivamente, como partes constitutivas del todo. *Ira* significa (en aimara y quechua) el que guía, y *arva*, el que le sigue, definición que connota la relación interdependiente que articula a ambos. De facto este instrumento deberá tocarse entre dos personas; uno a cargo del componente *ira*, y el otro a cargo del componente *arva*, donde algunos sonidos serán contribución de *ira*, y otros sonidos contribución de *arva* en el acto de hacer música.

A través de estas acciones Graciela y Coriún han propiciado canales de comunicación entre distintos protagonistas de la vida musical continental. En un contexto donde lo habitual es el desencuentro, la ignorancia mutua y hasta la negación, tender puentes resulta una tarea mayor. Gracias a ella, algunos hemos podido comprender el sentido de nuestra especificidad en un espacio de coincidencias aglutinantes y fortalecedoras, así como también en el espacio de las diferencias irreconciliables propias del Nuevo Mundo en su dialéctica histórica.

Como es lógico, el único escenario donde las individualidades no se tocan (aparentemente), es el de la creación. Aunque Coriún y Graciela provienen de una formación compartida, en parte por paradigmas, en parte por procesos, cada uno ha construido un universo expresivo propio, diferente, no sólo por las opciones estéticas, sino también por la frecuencia de producción, y hasta por el interés en componer.

Aun así, la obra musical de Graciela Paraskevaídís, por un lado, y la de Coriún Aharonián, por otro, incidieron de múltiples maneras en gran parte de los compositores latinoamericanos de generaciones siguientes a la de ellos. Y hoy, cuando las tendencias continentales vienen ablandándose y haciendo concesiones, las composiciones de ambos creadores nos interpelan y retan implacables desde el riesgo estético y el posicionamiento político.

No ajenos a la controversia y la polémica, Coriún y Graciela han despertado y hasta atizado pasiones intensas, lo mismo entre sus seguidores que entre sus detractores. En diferentes situaciones acontecidas en puntos distantes de nuestra geografía, he sido parte de acalorados debates sobre sus posiciones, acciones e ideología. Discusiones –no hay duda– referidas a figuras insoslayables, porque creo que eso es lo que en última instancia ellos han construido en su devenir dual integral: una referencia ética para todo aquel que asome a la música en Nuestra América.

En mi caso personal, reconozco en ambos una paternidad/maternidad bajo cuya acuciosa mirada/escucha me hice músico. Muchas de mis definiciones ante la vida, vienen de preguntas a dos voces, o a cuatro manos (o a cuatro voces y a dos manos), que me vi emplazado a responder. Todavía hoy sigue siendo así, a los 56 años de mi vida. No me atribuyo la representación sino de mí mismo, pero estoy seguro que esta declaración podría ser la de muchos colegas, amigos y no tan amigos, que hacen lo suyo en países de la región, formando una maravillosa red de tensiones y distensiones, disonancias y consonancias, contrapuntos y “clusters”, es-

estructuras y cataclismos. La infatigable labor complementaria de Coriún y Graciela detonó en nuestras conciencias y espíritus, eclosiones devenidas pensamiento y acción.

A toda esta red de transmisiones que conducen energías, ideas y motivaciones, hay que sumar —en mi caso— el privilegio de una amistad profunda, de afectos esenciales. Una relación intensa, no exenta de discordias, como es cuando nos entregamos sin atavismos al descubrimiento de uno en los otros; y a la inversa, de los otros en uno.

Y llego aquí al punto medular del encuentro, donde —trascendiendo categorías intelectuales— nos descubrimos humanos, es decir, espirituales. La proximidad, la palabra oportuna, la comprensión, la fe, la ternura, el abrazo, son las expresiones de Graciela y Coriún que guardo para mí en permanencia. Porque nos encontramos en esta vida para eso, para despojarnos al límite hasta alcanzar lo permanente, lo que recogemos para llevar, lo que es y seguirá siendo.

Sobre las ISO nuevemil, los controles de calidad y el arte

Diego Azar

El señor P. pretendía cumplir con las normas de calidad que la sociedad disponía. Estar a la altura de los grandes hombres del castillo, merecer su saludo y tal vez algún día llegar a ser un nombre para ellos y no solo un punto más en el plano infinito del mundo. Porque el mundo es plano, eso lo sabemos todos y está sostenido por dos tortugas gigantes que marcan la velocidad de su andar, de su real crecimiento, de sus ansias idealistas de algún día transformarse en esfera, de adquirir una dimensión más y que dicha dimensión no se encuentre solo en lugares remotos, en las tierras de aquellas tortugas a las que solo acceden algunos valientes que navegan hasta el fin del plano y aceptan caerse por el precipicio.

El castillo se veía siempre lejos, siempre inalcanzable, siempre arrogante con sus excluidos... pero P. se tenía fe. En la escuela había sido abanderado y en el coro del liceo era voz A por lo que las instituciones le habían dado la confianza suficiente como para acceder a eso que solo accedían aquellas personas inalcanzables.

Pero P. cometió un error para su fin: se encontró con la poesía, medio casualmente, casi como quien se tropieza en la calle por ir distraído pensando en otra cosa, o mejor dicho, concentrado pensando en algo. Luego de enamorarse perdidamente de dicho rubro, se percató de que los poetas eran personas respetadas por los señores del castillo, y supuso que si se hacía poeta, tendría acceso allí. Entonces empezó a navegar por calles que no iban directo al castillo sino que tenían rumbos inciertos, a veces parecían acercarse, pero a veces lo contrario. A medida que escribía sus versos las ansias de P. de acceder al castillo se iban calmando, eran sustituidas, mas bien, por una observación detenida de por qué le atraía tanto aquella cosa gris y enorme y ancestral y a la que supuestamente tenía que llegar y ya ni se acordaba de porqué.

En sus caminatas encontró algunos buenos amigos que navegaban sus mismas arenas, y encontró algo que cambiaría su vida: un amor, un gran amor. Dicha joven, hermosa por supuesto, y joven, también por supuesto, había tenido acceso al castillo, conocía a varios de sus habitantes. P. ya era

un poeta a esa altura y se enamoró perdidamente de la joven por ser ella hermosa y porque el poeta es un enamorado de la hermosura por encima de todas las cosas. Parte de la magia de aquella chica era haber tenido contacto con aquello desconocido y eso era poderoso en el inconsciente de P., se lo habían enseñado en todas las escuelas de la sociedad, era algo que tenía una gran sensación de verdad en su sentir. Al P. entregarle sus poemas a la joven que con tanto amor le había escrito ella le contesta: pero... estas palabras tan amables que usted amigo mío me ha compuesto (a P. el asunto del *amigo* no le gustó nada, se veía venir lo peor) no le gustarían a los señores del castillo y me enfrentarían a una soledad hija de la exclusión de tan afamados círculos por disimilitud de gustos. Lo lamento, pero no puedo aceptarlos.

La frustración de P. lo llevó a replantearse todas sus búsquedas, si para una joven del castillo sus poemas eran un problema, ¿estaría eternamente excluido del círculo de las mujeres hermosas e inteligentes?, ya que la sociedad y sus escuelas múltiples hacían suponer que dichas chicas venían sistemáticamente de amistades o familias castillas y les eran leales por ser los señores del castillo extremadamente amables con ellas, por lo que rara vez alguna se alejaba de dicha comodidad.

Al seguir su camino ya sin rumbo, P. encuentra una pequeña casa alejada del castillo, con paredes de adoquines y techos de paja. Golpea la puerta: toc toc. Atiende un señor calvo y petiso que se decía llamar C. y que con amabilidad lo hace pasar. Le ofrece asiento y un café, un café bien amargo. Comenzaron a conversar, la desazón de P. ante él mismo y el mundo era tal que en la debilidad le cuenta su tragedia a C. y le lee sus poemas.

C. responde con respetuosa escucha y agrega algunas palabras y poemas que P. jamás había escuchado, provocando en él el descubrimiento de un mundo muy lejano al castillo y que reconfortaba su espíritu y lo hacía sentir menos desdichado.

De pronto aparece en el cuarto una señora, G., muy amable, de pocas palabras, mirada dulce, el pelo bien blanco y saluda a P. quien se presenta intentando corresponder la amabilidad de igual forma. La señora al ver la situación lamentable de P., va a su cocina y le trae un plato de sopa, sin demasiados elementos, algún fideo, alguna verdura, pero nada exagerado: pocos elementos y contundentes en el sabor. P. se queda por allí un tiempo conociendo poesías de poetas lejanos y cercanos y comprende que no hay nada de malo en no alcanzar jamás los controles de calidad del castillo y que la calidad es algo demasiado relativo como para embarcarse en calles

anchas y cómodas que a uno lo lleven a la amistad de tan poderosos señores determinantes de lo universal. P. comprende también que uno puede caminar toda su vida por callecitas que no conducen a ningún lugar ostentoso y sentirse ser humano igual y que el castillo es solo uno de tantos lugares que existen en éste mundo plano sostenido por dos tortugas que van caminando a veces demasiado lento, tan lento que uno se exaspera por momentos... y ahí uno sabe que puede volver a tomar un plato de sopa de G. y a aceptar el café amargo de C.

Tannat

Bernhard Wulff

Entre todos los vinos del mundo existe un rey: el Tannat oscuro del Uruguay. En 1870 lo llevaron vascos procedentes de Francia al Uruguay y fue allí, como inmigrante, que el Tannat desarrolló toda su potencia. Este vino contiene cuatro veces más procianidinas y es considerado el vino tinto más saludable. Los conocedores del vino le llaman al Tannat la cepa de Dios, el migrante, el especial. Se cultiva más favorablemente en el Uruguay y yo siempre quería conocer este vino.

Con motivo de una visita inolvidable en casa de Graciela y Coriún en Montevideo conocí partituras maravillosas y en la deliciosa cena me encontré con este vino famoso y característico, este inmigrante del Viejo Mundo, que representa tantas características que para mí están relacionadas con Graciela y Coriún: identidad, autenticidad, honestidad, complejidad y sensualidad.

Se dice que los habitantes de Montevideo tienen una mentalidad muy compleja: Por un lado disputan a Buenos Aires la invención del tango, lo que significa una cierta melancolía. Por el otro lado son de una actitud correcta comparable a los suizos o prusianos, muy autocríticos, y sus aplausos son breves y lacónicos. Es mejor no consultar una guía turística escrita por un autor uruguayo antes de viajar por el país: las limitaciones y restricciones, la reflexión permanente y los constantes “sí, pero ...” pueden afectar seriamente el deseo de un viaje turístico por este país.

En este entorno de la reflexión autocrítica, Coriún y Graciela son dos joyas brillantes y vivas que no sólo componen obras maravillosas y publican libros y artículos, sino que también coleccionan con fuerza inagotable y mucho altruismo música latinoamericana y así contribuyen a la identidad de todo un continente.

Debe haber sido alrededor de 1984 cuando el “Ensemble Modern” se preparaba para una gira por América Latina, Helmut Lachenmann fue el *composer in residence* y yo el director de la orquesta. Hacía poco que Argentina se había liberado de su dictadura militar y Uruguay estaba justamente ante este paso. Discutíamos todos juntos el programa, pero también si debíamos o podíamos viajar al Chile del dictador Pinochet.

Teníamos en cuenta la situación política y no queríamos sólo importar música sino también tocar música latinoamericana. Fue en medio de largas discusiones nocturnas con los músicos sobre el programa de la gira que nos llegó una caja enorme con manuscritos y partituras de compositores latinoamericanos, provenientes de todos los Institutos Goethe del continente: impresionante por su diversidad, pero una decepción en los detalles.

De repente empezamos a hablar del tema de la identidad y de la globalización de la estética y nos vimos frente al mismo dilema estético que tenían tantos compositores sudamericanos a comienzos de los años '80 del siglo pasado. En sus composiciones se reconocían los modelos e ideales europeos o estadounidenses. La identidad sólo se daba en citas folclóricas o ideas recibidas del colonialismo. Pero encontramos también tres joyas – composiciones con un idioma extraño y propio, que tanto se diferenciaban de las otras. Y así nació el entusiasmo por las obras de Coriún Aharonján y Graciela Paraskevaidis de Montevideo, pero también de Mariano Etkin de la otra orilla del Río de la Plata.

Desde entonces, *Los cadadías* y *¿Y ahora?* para piano, de Coriún, me acompañan continuamente en mis programas. Forman la base para un diálogo intenso con la música nueva de América Latina y, junto a las obras de Graciela y de Mariano Etkin, son también la base para la representación de la música contemporánea latinoamericana en la cultura musical de Friburgo.

Los cadadías (1980) para clarinete, trombón, violoncelo y piano es un pieza que a primera vista parece austera, pero en realidad es excitante y poderosa. La multitud infinita de los sonidos obliga a cada compositor a seleccionar rigurosamente su material sonoro, para después extender este material reducido en el proceso de la composición. En *Los cadadías*, Coriún tomó una decisión radical: los posibles sonidos de los instrumentos se redujeron a una única altura de tono o, en el piano, a un clúster para expresar con este único tono diferentes imágenes, símbolos, señas, citas, proximidad, distancia, furia, juego, marchas, tristeza y alegría. A esta reducción consecuente, la pieza le debe su densidad emocional y rigor magistral.

Los ensayos con Coriún en Lindlar, antes de la partida de los músicos a América Latina, fueron muy instructivos – y muy severos. La pieza quedó grabada en nuestras mentes, En especial el pianista Hansjörg Koch tocó *¿Y ahora?* (1984) para piano de Coriún en todo el mundo: en Europa y en EE.UU., en Asia, Europa Oriental, Indonesia y Asia Central. En 1990, como director del “Ensemble Aventure” llevé al concierto *Gente* para diez instrumentistas.

De Graciela dirigí varias veces los poderosos acordes de *Magma VII* para 14 instrumentos de viento, por ejemplo en Friburgo, en Basilea y en San Juan/Argentina. Con el “Ensemble Aventure” presentamos *sendas* para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta y trombón. Exhaustos de cargar tantos instrumentos pesados e inspirados por el arriba mencionado Tannat, le pedí a Graciela una composición para el “Freiburger Schlagzeugensemble”, un cuarteto de batería que sólo se basara en instrumentos pequeños y livianos, fáciles de llevar en un viaje.

El resultado *piezas de bolsillo* (1999) para cuatro baterías fue perfecto. Son obras para instrumentos que se pueden llevar en equipaje de mano o incluso en el bolsillo. Presentamos esta obra en muchos festivales: en Odesa, Mongolia, Kirguistán, China y Vietnam.

En muchos idiomas, la práctica musical se traduce maravillosamente con “jugar”: *spielen, play, jouer, wir spielen Klavier, wir spielen Geige*. Nunca se dice “trabajamos violín”, “trabajamos piano”. Aunque necesitamos por lo menos 10.000 horas de duras prácticas para llegar del músico aficionado al músico profesional, nos quedamos con la palabra “jugar”.

Tan serio y tan alegre a la vez, como un niño que jugando entra al mundo, así es la práctica musical, la música viva. Graciela logró en sus *piezas de bolsillo* no sólo una composición en miniatura para batería, sino también un puente entre juegos y canciones infantiles por un lado y gestos virtuosos por el otro. Pequeñas piezas de madera suenan como la estructura rítmica de una canción infantil, varias campanillas dan la sensación de cercanía y distancia como en un carillón de John Cage. Palmas empiezan en el ritmo de una canción infantil y se transforman en un estudio casi acrobático de *Body Percussion*.

En estas horas maravillosas en casa de Graciela y Coriún, al inspirador vino Tannat y a las conversaciones inspiradoras se sumó un paseo a través de las puertas de seguridad hasta llegar a la maravilla del piso superior: una colección de prácticamente todos los compositores latinoamericanos, una memoria de la música de América Latina, un tesoro que yace aquí en Montevideo. Graciela y Coriún le dan refugio a una colección increíble de grabaciones y partituras. Ambos fueron faros ideológicos en época de las dictaduras militares.

Volví a Friburgo. En el supermercado miré los estantes de vino. Allí en la parte más baja, entre los vinos baratos, producidos en masa, había algunas botellas misteriosamente oscuras. Contenían con orgullo uno de los mejores vinos del mundo, que los conocedores del vino llaman la cepa de

Dios: un verdadero Tannat uruguayo, un “Grand Cru” comparable a los mejores vinos de Francia. Debe haber sido algún malentendido por el cual este rey de los vinos llegó a parar entre los productos de masas y se vendía a precio de producto de masas. Despertó en mí un instinto de protección y compré todas las cajas con Tannat disponibles en este supermercado para regalarlas a amigos.

Para entender al mundo necesitamos diferentes formas de inteligencia. Algunas tienen que ver con intuición, otras con lo que nuestros sentidos nos transmiten del mundo. Todos sabemos que nuestros sentidos son limitados. Necesitamos la fantasía para sobrevivir y echamos de menos a la fantasía cuando la violencia la reemplaza. Los artistas tienen el deber de llevar la fantasía al mundo y de formular preguntas pertinentes. Graciela y Coriún añadieron mucha fantasía a este mundo y formulan preguntas críticas sobre los pequeños y grandes detalles. Esto hace que para algunos de nosotros el mundo sea más claro. Y por esto les damos las gracias.

Fragment for CA and GP

Dieter Schnebel

I have known both Graciela Paraskevaídis and Coriún Aharonián since decades, especially Graciela, who had been studying in Freiburg and therefore has good command of the German language. At the Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, where I had been invited twice to give a lecture, our relations significantly intensified and became more intimate. Both of them had been among the initiators of the event at the time. Once in Tapira/Brazil – the courses took place in a different country each year – at a time of dictatorial rule in most of the states, and both were part of secret resistance movements. Their music, which I heard then, as for example some of the pieces from *Magma* by Graciela and electronic works by Coriún (tellingly a lot was composed electronically then: this could be composed and performed in secret), expressed depression – in reference to the oppression they suffered. Another time we met in Cerro del Toro in their home country Uruguay at the time of its liberation.

I found the music of both Graciela and Coriún composed in a strongly expressive and self-willed style, music from another continent. Once an orchestral piece by Coriún was performed in Donaueschingen. It flopped with the critics: it was judged by local standards and its particularity was missed due to European arrogance.

Short and bald Coriún with his piercing eyes was always bellicose – and we fought out quite a few discussions. Graciela with her big dark eyes was more astounded and questioning. For me the two weeks at the Cursos with mostly cheerful, open-minded, and curious people from another world were always enriching, in particular the company of Graciela and Coriún: we became close friends.

Since then we have maintained a strong connection, reconvening at music festivals in Europe. Above all it was a DAAD fellowship in Berlin that brought us even closer together. Twice I visited Montevideo – during a stay in São Paulo the two of them insisted on a short visit – and I got to see their home, crammed with musical paraphernalia – scores, books, CDs (Coriún had an excellent collection, also including rarities; once his home

was broken into and only CDs were stolen – among them some of mine, which I was able to remunerate – what a strange burglar!). They offered a wonderful local red wine and specialties of their country. Invariably it was the cordiality of the two that impressed me every time, and every time we saw each other after years, the feeling of great intimacy was immediately rekindled.

Words cannot express¹

Helmut Lachenmann

Words cannot express what my friends Graciela Paraskevaídis and Coriún Aharonián have achieved in times when a global landscape full of fascist military dictatorships was tolerated with a shrug of the shoulders, i.e. in times of political and intellectual oppression and of a hostility towards the arts which defies human beings and humanity. Impossible to do justice to these brave and self-sacrificing advocates of the reason, who set an example with their supreme sensibility and alertness – vulgo: freedom – not only in their country but for the entire South American continent, in the past and even again today: In times that have undergone superficial changes, the laws of bourgeois commerce threaten to eliminate all authenticity by seemingly harmless but yet perfidious means developed through the manipulation and suppression of thought.

Graciela and Coriún have inspired their environment through their creative compositions that accompanied their cultural struggles and sacrifices: mostly brief, but intensively articulate works that bring to bear their acutely sensitized minds, communicating the conflict with their own cultural tradition. The magical and poetic intensity of this simplicity, which is charged expressively with visions as a message from an acute critical mind full of zest for life, could not remain indifferent to us. Because the lucid force at work was constantly charged with credibility and the willingness to embark on aesthetic adventures.

If there are impressive examples of this dialectic of complex simplicity and artless artfulness, they can be found in such music, which can hardly be surpassed in its radicality.

The clarity of the sediments of quasi anti-structural musical thought, handicapped at most by a both militant and ill-conceived – for me hardly comprehensible – rejection of the aesthetic process of opening up, did not prevent Graciela and Coriún from inviting to the Cursos composers from Europe with their more complex techniques of composition, representing an European understanding of music as to be found in the

1 Translation by Hilmar Heister.

work of Karlheinz Stockhausen or Pierre Boulez and lastly in Luigi Nono, revered (and spared) by Graciela and Coriún. The hereby facilitated exchange of ideas and experiences has rewarded me with impressions and inspiration, that made me aware if not of my European “prison” then at least of our neat middle-class pleasure grounds where most composing takes place in these parts. Regarding the necessary struggle against oppression of thought through the laws of commerce, we are not far ahead of these two combatants from Montevideo.

I hope this dyad can continue their struggle for a long time.

THE TWO.

Graciela Paraskevaídis – náinorahA núiroC

Nicolaus A. Huber

1. Graciela Paraskevaídis

Her music seems simple. Listening closer, one notices: this music knows all. Precisely and authentically she singles out, crumbles the parameter world, elementarizes the elemental itself again and again and again. That which once was called layer and register composition, which was durations and dynamics structure, which the complexity of tempi and proportions formally demanded, all this is rigorously shattered. Her elementary, razor-sharp composed chunks contain the aura of the many avant-gardistic emancipations, yet gain their genuine explicitness of expression through their powerful separations.

In her preferences – often high-low, only a few dynamics, a few durations, sometimes fiery rhythms, insistent repetitions as a language basis – one senses in these preferences the humanity of the composer, her unvarnished inclinations. Her affinities transform all composed musical events themselves into favourable and attractive events – very open, very honest.

And what about the development?

Listening even closer, one notices: this music is full of movement, accelerating from outside to inside, sometimes even racing, full of whizzing directions. Colourful.

An airy architecture.

2. Coriún Aharonián

Aharonián also loves insistent repetitions. But he does not chop up the elemental from the outset. Rather, the music is dismantled. The position of hearing is different: the tone, the rest, the vibration, the register, the colour. It floats over the former achievements of the avant-garde, turns the view politically towards folk culture, folk traditions, its instruments, playing techniques, melodies, dialectic atmospheres. He uses, often se-

cretly, even in a conspirative manner in spite of, or simply because of the openness of his structural significance, small three or four tone melodies, that veritably display their diatonic intervals. He understands how to give lightness to the Phrygian or Dorian final tones, can remove all the gravitation and its pulling-down heaviness. His art and skill even integrate singing lines in broad melodic expansions.

NEW is not the material itself. New is the very personal fitting together of critically chosen spheres of material. The newness is the historico-analytical niveau. His rhythmic-metrical models are linked perfectly with all possible conceptions of single durations.

This demonstrates: what is often considered to be down-under is least limited.

About the authors / sobre los autores

DANIEL ÁÑEZ, pianista colombiano, cursa actualmente un doctorado en interpretación de piano en la Universidad de Montreal. Su tesis trata sobre la “no discursividad” en la obra pianística de los compositores argentinos Eduardo Bértola, Mariano Etkin y Graciela Paraskevaídis. Se especializa en repertorio contemporáneo latinoamericano, que ha interpretado a través de las Américas. Obtuvo el Primer Puesto en el III Concurso Internacional de Piano Maria Clara Cullell en San José de Costa Rica.

DIEGO AZAR es un compositor y músico uruguayo. Estudió Composición con Coriún Aharonián así como solfeo, guitarra y percusión y ha participado como instrumentista en varias formaciones y presentaciones en vivo. En su discografía se destacan *Almohadones* (2008) y *Santo Azar* (2011). Aparte de compositor y músico, Diego Azar ha realizado trabajos como técnico de sonido para algunas ediciones discográficas como *Mapa musical Uruguayo* de Lauro Ayestarán y *Música popular del Río de la Plata* de Abel Carlevaro.

JEAN-MICHEL BEAUDET investiga desde hace más de treinta años las músicas y las danzas de la grande Amazonia. Ha vivido largo tiempo en poblaciones amerindias en Brasil, Bolivia y Guyana y ha trabajado además varios años en Oceanía. Docente en la Universidad de Paris Ouest Nanterre, es miembro del Centre National de la Recherche Scientifique (Laboratorio de Etnomusicología, LESC). Entre sus publicaciones figuran: *Souffles d'Amazonie* (1997), *Poème sale* (2005, traducción de *Poema sujo* de Ferreira Gullar), y *Nous danserons jusqu'à l'aube* (2010, con Jacky Pawe). Sus grabaciones han sido editadas por el CNRS-Musée de l'Homme: *Chants kanaks. Cérémonies et berceuses* (1990), y *Wayâpi de Guyane. Un visage sonore d'Amazonie* (1998). Es autor de los documentales *Tapaya. Une fête en Amazonie bolivienne* (2001), y *Les trucs que grand-mère a faits* (2007).

OSVALDO BUDÓN es compositor, investigador y docente argentino. Egresó del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral y posteriormente completó estudios de maestría y doctorado en la Universidad McGill de Montreal. Su música ha sido editada en discos compactos en Holanda, Canadá y Estados Unidos y ejecutada en concierto por “Ensemble Aventure”, “MusikFabrik”, “Slagwerkgroep Den Haag”,

“Motion Ensemble”, “Reflexion K”, “McGill Percussion Ensemble”, “McGill Symphony Orchestra”, “Dúo Sheppard-Lanza”, “Bruce Mather y Paul Helmer”, “USC Percussion Ensemble” y “Proyecto Aves Errantes”, entre otros. Ha escrito y dictado cursos sobre la influencia de Edgar Varèse en la creación musical argentina, la música de “James Tenney y de Conlon Nancarrow” y sobre las teorías de Henry Cowell. Vive en Uruguay desde 2001 y es profesor de Composición en la Escuela de Música de la Universidad de la República e investigador del Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

OMAR CORRADO se graduó en la Universidad Nacional del Litoral (Argentina). Obtuvo el grado de doctor en Historia de la Música y Musicología en la Universidad de París IV-Sorbona. Fue becario del Gobierno francés, del Instituto Goethe, del DAAD y de la Fundación Paul Sacher. Ha realizado actividades docentes de grado y posgrado, dictado conferencias y participado en numerosos congresos internacionales. Sus trabajos fueron publicados en revistas especializadas, diccionarios y enciclopedias internacionales. Es profesor titular regular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Rosario. Obtuvo el “Premio de Musicología de Casa de las Américas” (Cuba) en 2008 y el “Premio Konex” en 2009. Su campo de investigación más frecuente es la música del siglo xx, especialmente en América Latina. Publicaciones selectas: *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz* (2008) y *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (2009).

MARIANO ETKIN estudió como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, Buenos Aires con Alberto Ginastera, Iannis Xenakis y Gerardo Gandini, entre otros. Asimismo, estudió Composición en la Juilliard School de New York con Luciano Berio y Dirección Orquestal con Paul Hupperts y Pierre Boulez. Sus obras recibieron premios del Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires), Fundación Gaudeamus (Holanda) y otros. Su música ha sido ejecutada en numerosos festivales internacionales y latinoamericanos. Ha recibido encargos de Radio Bremen, Deutschlandfunk, “Ensemble Aventure” y “Freiburger Schlagzeug Ensemble” (Alemania) y varios más. Ha publicado ensayos y textos para diversas publicaciones argentinas y extranjeras. Fue profesor en universidades argentinas, latinoamericanas, europeas y norteamericanas y docente de cursos y seminarios. Compositor invita-

do de la *Akademie Schloss Solitude*, Stuttgart, Alemania. Actualmente es director-investigador y profesor titular de Composición y de Análisis Musical en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

JUAN PABLO GONZÁLEZ, musicólogo chileno nacido en Roma. Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles, es director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado y profesor titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudia la música popular del siglo xx en Chile y sus esferas de influencia desde una perspectiva analítica, socio-estética e histórico-social. También estudia la música chilena de concierto del siglo xx. Es coautor de dos volúmenes de *Historia social de la música popular en Chile* (2005; 2009); *En busca de la música chilena* (2005) y *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo xx* (2011).

HANNS-WERNER HEISTER, born in Plochingen (Germany), studied musicology, german literature and linguistic, and earned his Ph.D. in musicology in Berlin (Technische Universität, with Carl Dahlhaus, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* [The Concert. Theory of a Cultural Form], 2 vols., published 1983), worked as freelancer and became Professor for Musicology 1992 in Dresden and then 1998 at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Publications on methodology of musicology, on aesthetics, sociology and history of music, on political, popular and new music, music and musical culture in the Nazi era, in resistance and in exile, on aesthetics and history of music theatre, on media and institutions of music culture, on anthropology of music (in particular music and human perception, origins of art), music and other arts. Among others: *Jazz* (1983); *Vom allgemeingültigen Neuen. Analysen engagierter Musik: Dessau, Eisler, Ginastera, Hartmann* (2006); *Un/Endlichkeit. Begegnungen mit György Ligeti* (2008); *Hintergrund Klangkunst* (2009). Co-editor of (among others): *Komponisten der Gegenwart* (loose leaf lexicon, since 1992, so far 46 deliveries). – Editor of (among others): *Zwischen/Töne. Musik und andere Künste* (series since 1995; *Musik/Revolution* (3 vols., 1996/97); “Entartete Musik” 1938 – *Weimar und die Ambivalenz*, 2 vols. (2001); *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*. Vol. 3: 1945-1975 (2005); *Zur Ambivalenz der Moderne* (series *Musik/Gesellschaft/Geschichte*), 4 vols., Vol. 1: 2005; Vol. 2-4: 2007.

NICOLAUS A. HUBER, born in Passau (Germany), studied composition with Günther Bialas and Luigi Nono. He has been teaching composition at the Folkwang-Hochschule in Essen since 1974 and has been a guest lecturer in many European, Japanese and South American conservatories and festivals. In the 1960s he has worked at Munich's electronic music studio with Josef Anton Riedl. In the 1970s he was Vice President of the German section of the ISCM (International Society for Contemporary Music) and then an active collaborator in a free theater group, touring West Germany for political revues and appearances at mass rallies. He was awarded the Culture Prize of the City of Munich and the Berlin Advancement Prize for Music. Since 1992, he is Member of the Akademie der Künste in Berlin and Leipzig. Premieres of his works have been featured at many international festivals such as the "Holland Festival" in Amsterdam, the "Musikbiennale" in Berlin, the "Donaueschinger Music Days", the "Tage Neuer Musik" in Hannover, the "Festival d'Automne" in Paris, the "Venice Biennale", the "Musica Festival" in Strasbourg, "Wien modern", "Warsaw Autumn", and many others.

HELMUT LACHENMANN is a German composer, born in Stuttgart, already composing in his teens. He studied piano with Jürgen Uhde and composition and music theory with Johann Nepomuk David at the Musikhochschule Stuttgart from 1955 to 1958 and was the first private student of the composer Luigi Nono in Venice from 1958 to 1960. He worked briefly at the electronic music studio at the University of Ghent in 1965 and lectured at the Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik since 1978. 1976 to 1981 he taught composition at the Musikhochschule Hannover, 1981 to 1999 at the *Musikhochschule Stuttgart*. Among his numerous notable students are Mark Andre, Alvaro Carlevaro, Manuel Hidalgo, Shigeru Kanno, Mayako Kubo, Kunsu Shim. In 2008 he was Visiting Professor at the Music Department at Harvard University and also a Composer-in-Residence at Oberlin College. Honouring his considerable and comprehensive oeuvre Lachenmann has received many distinguished awards. A lot of his articles, essays and lectures were published in *Musik als existentielle Erfahrung (Music as Existential Experience)* 1996.

CHICO MELLO nació en Curitiba (Brasil), donde cursó estudios universitarios de Medicina y Música. Estudió composición en São Paulo con Hans-Joachim Koellreutter y en Berlín con Dieter Schnebel y Witold Szalonek.

Participación activa en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Sus piezas han sido estrenadas en los festivales “Donauesschinger Musiktage”, “Inventionen Berlin”, “Pro Musica Nova”, Bremen, “Klangaktionen Neue Musik”, München, “Festival Música Nova”, São Paulo, “Bienal de Música Contemporánea”, Rio de Janeiro y “Musica Viva”, München, entre otros, y obtuvo varias becas en Alemania y Francia. Fue director de “ContempoSonoro” (Curitiba) y curador del festival “Escuta” en Rio de Janeiro (1998; 2000) así como del “Núcleo de Música Contemporânea da Oficina de Música de Curitiba” (2002).

ULRIKE MÜHLSCHLEGEL estudió Filología Española y Portuguesa y Ciencias Políticas y en 1999 se graduó en Lingüística Hispánica con una tesis de doctorado sobre la lexicografía española y portuguesa de los siglos XVII y XVIII. Desde 2001 trabaja en la biblioteca del Instituto Ibero-Americano de Berlín, actualmente como directora del Departamento de Servicios al Público y encargada de las colecciones de España, México, Uruguay y del Caribe. Es docente de Lingüística Hispánica y profesora invitada para cursos de capacitación técnica (Bancos de datos y búsqueda bibliográfica) en varias universidades alemanas. En 2010 fue profesora visitante en la Universidade de São Paulo. Actualmente, sus principales áreas de investigación son las lenguas en contacto, la historia de las ciencias y los nuevos medios de comunicación. Publicaciones selectas: *Enciclopedia, vocabulario, dictionario. Spanische und portugiesische Lexikographie im 17. und 18. Jahrhundert* (2000), *Dona Carolina Michaëlis e os estudos de Filologia Portuguesa* (2004) y *Lengua, Nación e Identidad. La regulación del plurilingüismo en España y América Latina* (con Kirsten Süselbeck y Peter Masson, 2008).

CERGIO PRUDENCIO es compositor, director de orquesta, investigador y docente nacido en La Paz (Bolivia). Realizó estudios de dirección de orquesta y composición en la Universidad Católica Boliviana, en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y en la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela. Realizó estudios de guitarra clásica, flauta travesera, piano y percusión. Es el fundador y director titular de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), desde su establecimiento en 1980, y con obras como *La Ciudad* (1980), *Cantos de Tierra* (1990), *Cantos Meridianos* (1996), *Cantos crepusculares* (1999), entre otras. Ha alcanzado proyección internacional en países como Alemania, Argentina, Australia, Brasil, Colombia, Corea, Suiza y Uruguay. En el campo audiovisual, su música

acompaña a más de cuarenta obras de cine, teatro, video y danza. Recibió un premio a la mejor música original por su partitura para *El día que murió el silencio* de Paolo Agazzi.

WOLFGANG RÜDIGER is a German musician and musicologist. He studied music education with major degrees in bassoon and piano at the Folkwang-Hochschule in Essen as well as philosophy, and earned his Ph.D. in musicology in Freiburg. He has served as professor for Music Education and Bassoon at the University of the Arts Bremen and since 2001 at the Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf. In 1986, he founded “Ensemble Aventure” and since then has been the ensemble’s artistic director and bassoonist. His numerous books and articles focus mainly on contemporary music, music education, and music conveyance. Wolfgang Rüdiger is a longtime and regular author for the journal *Üben & Musizieren*.

RAMÓN PAGAYON SANTOS is a composer and musicologist, born in Pasig (Philippines). He earned his Master of Music and Ph.D. degrees at Indiana University and State University of New York at Buffalo, respectively. He was a full fellow at the Summer Courses in New Music at Darmstadt (Germany), and undertook post-graduate work in Ethnomusicology at the University of Illinois. His works have been performed in concerts and festivals in Europe, the Americas and Asia, while his writings have been published in national and international journals and encyclopedias. He has lectured extensively in many countries including Russia, Uruguay, Bolivia, Ireland, and the USA. Among awards he has received are Composer-in-Residence of Bellagio Study Center/Rockefeller Foundation, Achievement Award in the Humanities from National Research Council of the Philippines, Fellowships from the Asian Cultural Council and The Ford Foundation, and Chevalier de l’Ordre des Artes et Lettres from the French Government. Santos is presently serving as the Executive Director of the UP Center for Ethnomusicology and President of the Musicological Society of the Philippines. Executive Director, Center for Ethnomusicology and Professor Emeritus, University of the Philippines.

DAMIÁN RODRÍGUEZ KEES es compositor y docente argentino. Estudió en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe y completó sus clases de Composición con Coriún Aharonián. En el 2006 se doctoró en la Universidad Nacional de Cuyo con la tesis *Caracte-*

rización de la vanguardia en la canción popular argentina. La música de Liliana Herro (1987-2003). Obtuvo varias becas de investigación, docencias y cátedras así como cargos administrativos en el área de la cultura. Como compositor creó más de 40 piezas para espectáculos de danza, teatro y video, estrenadas a nivel internacional y grabadas en fonogramas de música argentina.

DIETER SCHNEBEL is a German composer. From 1976 until his retirement in 1995, Schnebel served as professor of experimental music at the Hochschule der Künste in Berlin. He studied piano, music history and composition under several musicians, including Ernst Krenek, Theodor W. Adorno and Pierre Boulez. At the University of Tübingen, he studied musicology as well as theology and philosophy. In 1955 he graduated in theology, but with a dissertation about Arnold Schönberg. He became a minister, taught theology, philosophy and psychology and from 1970 on, he became a professor of Experimental Music and Music Research. He was the featured composer in the annual *Komponistenporträt* of the “Rheingau Musik Festival” in 1996. Awards include the Arts Prize of the City of Lahr in 1991 and the first European Church Music Prize by the City of Schwäbisch Gmünd in the same year. He has been a member of the Berlin Akademie der Künste since 1991 and the Bayerische Akademie der Künste since 1996.

NURIA SCHOENBERG NONO, born in Berlin as daughter of Gertrud and Arnold Schoenberg, grown up in the exile in Los Angeles; she met Luigi Nono in 1953 during the first performance of Schoenberg’s opera-oratorio *Moses und Aron* in Hamburg and married him 1955. After Arnold Schoenberg’s death in 1951, Gertrud had founded Belmont Music Publishers devoted to the publication of his works; Nuria Schoenberg Nono continued this work and the organizing of the estate together with her brothers. The Schoenberg estate was in 1977 delivered to the Arnold Schoenberg Institute of the University of Southern California, and was transferred in 1997 to Vienna in the new founded Arnold Schoenberg Center. After the death of Luigi Nono in 1991, Nuria Schoenberg Nono established the Luigi Nono Archive in Venice in 1993. The Schoenberg- and Nono-Archive belongs to the important global archives for research on 20th century composers. In 1992 she edited the enormous Docu-Biography *Arnold Schönberg 1874-1951: Eine Lebensgeschichte in Begegnungen*. In 2007 she earned the “Laurea Magistrale Honoris Causa in Musicologia e Beni Musicali” from the *Università Ca’Foscari Venezia*.

NATALIA SOLOMONOFF estudió Composición en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, tomó clases particulares con Jorge Horst de Análisis y Composición y participó en talleres de composición con Mariano Etkin. Cursó la carrera de Composición Instrumental con Nicolaus A. Huber en la Folkwang-Hochschule de Essen (Alemania), como becaria del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). En 2006 finalizó la carrera de Licenciatura en Teoría y Crítica de la Música, en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Recibió numerosas becas de estudio, especialización e investigación, entre otros con Mathias Spahlinger en el Institut für Neue Musik de Friburgo (2008/2009). Obtuvo becas para creación musical y composición así como varios premios de composición. Actualmente es docente en el Instituto Provincial Superior del Profesorado de Música de Rosario, en la Escuela Provincial de Música de Rosario y en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe. Sus obras se han estrenado a nivel nacional e internacional en muchos festivales de música contemporánea como “Kieler Tage für neue Musik” (2009) y “Forum Lateinamerika Neue Musik” (Colonia, Alemania, 2009). Otros estrenos y conciertos en Chile, México, Uruguay, Brasil, Inglaterra, España y Alemania.

WOLFGANG MARTIN STROH is a German musicologist and musician. He studied mathematics, sciences and musicology and earned his Ph.D. in 1972. He has worked as assistant professor at the universities of Freiburg and Bielefeld, and since 1978 until his retirement in 2006 served as professor for Musicology and Systematic Musicology at the University of Oldenburg. Member or founding member of music ensembles: “Oldenburg Syndrom”, “Erstes improvisierendes Streichorchester”, “Gräfin Mariza (Dinner 44)”, “Brain & Body”, “Konzertantes MIDI-Planetarium”. Publications on music, musicology, and educational theory, commissioned works and compositions, among others *Zur Soziologie der elektronischen Musik* (1975); *Leben Ja. Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit. Musik in Kellern, auf Plätzen und vor Natodraht* (1984).

PHILIP TAGG is a musician and composer turned musicologist with a background in both popular and art music. While studying music at Cambridge and education at Manchester in the 1960s, he was also active as songwriter, arranger and musician. From 1971 to 1991 he taught music history, analysis, film music and keyboard harmony at the University of Göteborg

(Sweden). In 1981 he co-founded the International Association for the Study of Popular Music (IASPM) and in 1991 initiated work on the Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW). From 1993 to 2002 he taught at the University of Liverpool's Institute of Popular Music. He was Senior Professor of Musicology at the *Université de Montréal* from 2002 to 2009. He is now retired and lives in Yorkshire where he continues his research in the fields of Popular Music Analysis and Music and the Moving Image.

BERHARD WULFF is a German composer, conductor and percussionist. He serves as professor for percussion at the Hochschule für Musik Freiburg and has lectured extensively in New York (Julliard and Manhattan School), Tokyo, Buenos Aires, Santiago de Chile, Mexico City, Montevideo, Odessa, Ulan Bator, Hanoi, and others. His compositions focus especially on sound installations and biosignals, and he rediscovered the symphonic work of Viktor Ullmann. He is founding director of several international music festivals, such as "Two Days and two nights" in Odessa (Ukraine), "Roaring Hooves" in Mongolia, "Silk Sound Road" in Kyrgyzstan, "Caspian Fires" in Azerbaijan and "Cracking Bamboo" in Vietnam. In 2010, he received a doctorate *honoris causa* from the University of Ulan Bator and was appointed cultural ambassador by the Mongolian government.

El Instituto Ibero-Americano (IAI) de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano en Berlín dispone de un amplio programa de publicaciones en alemán, español, portugués e inglés que surge de varias fuentes: la investigación realizada en el propio Instituto, los seminarios y simposios llevados a cabo en el IAI, los proyectos de cooperación con instituciones nacionales e internacionales, y trabajos científicos individuales de alta calidad. La “Bibliotheca Ibero-Americana” es una serie que existe desde el año 1959 y en la que aparecen publicadas monografías y ediciones sobre literatura, cultura e idiomas, economía y política de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

Volúmenes anteriores:

155. *Sondierungen. Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert.*
Rike Bolte / Susanne Klengel (Hg.), 2013

154. *Estudios sobre la historia económica de México. Desde la época de la independencia hasta la primera globalización.* Sandra Kuntz Ficker / Reinhard Liehr (eds.), 2013

153. *Novas vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert.*
Susanne Klengel / Christiane Quandt / Peter W. Schulze / Georg Wink (Hg.), 2013

152. *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre la literatura del Caribe, de la Frontera Norte de México y de los latinos en EE.UU.* Frauke Gewecke, 2013

151. *Brasilien. Eine Einführung.* Peter Birle (Hg.), 2013

150. *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura.*
Katja Carillo Zeiter / Monika Wehrheim (eds.), 2013

149. *Democracia y reconfiguraciones contemporáneas del derecho en América Latina.*
Stefanie Kron / Sérgio Costa / Marianne Braig (eds.), 2012

148. *Cultura, sociedad y democracia en América Latina. Aportes para un debate interdisciplinario.*
Klaus Bodemer (coord.), 2012

147. *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI.*
Verena Dolle (ed.), 2012

146. *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral.*
Gloria Chicote / Barbara Göbel (eds.), 2011

Más información: <http://www.iai.spk-berlin.de/es/publicaciones.html>



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz